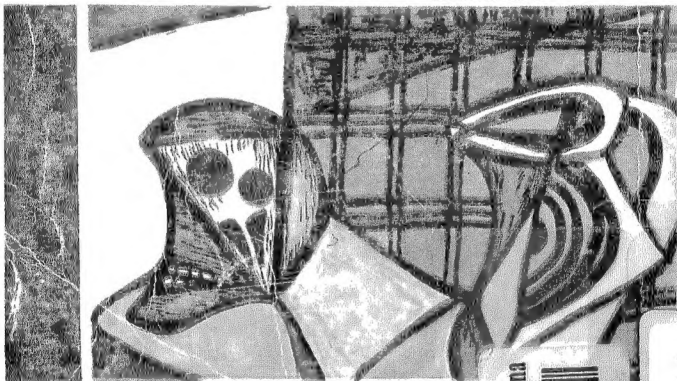
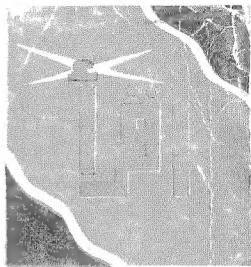
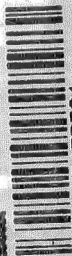


ركتور نعيم عطية
الفن الحديث :
محاولة للفهم



Bibliotheca Alexandrina



0155504

اقرا

تصدّر أولئك كل شهر
[٤٧٣] - مارس - ١٩٨٢

رئيس التحرير أنيس منصور

ركتور نفيم عطية

الفن الحديث : محاولة للفهم



دار المعارف

تصميم الغلاف : منى جامع

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

أهـدأ

يدك البيضاء في يدي ،

ونحن نشاهد لوحاتك ،

سألتني

فكتبت على هذه الصفحات إجاباتي .

(ن . ع)

أحكام بالتحقير

إن أول ما يلفت النظر عندما نضع الفن الحديث موضع الاعتبار ، هو السرعة التي خطا بها هذا الفن خطوات تطوره ، ففي أقل من أربعين عاماً مر الفن الحديث من « الانطباعية » إلى « التجريدية » . صحيح إن الحياة في العالم الذي يعبر عنه هذا الفن قد تطورت نحو إيقاعات لم تكن معروفة من قبل . وإذا كان طبيعياً في مجتمع محافظ أن يبدو الفنانون قليلي الثورية ، وأن يخضعوا في آدابهم الفني لمطالب صارمة ، فإن العكس هو الطبيعي في حضارة مثل حضارتنا . ومن العادي أيضاً أن يتنوع الإنتاج الفني في ظل تلك الحضارة ، وأن توجد إزاء انشغاقات ومحاولات ذات طابع المغامرة ، فهذا ما يحدث أيضاً في مجالات أخرى من النشاط الإنساني . ومع ذلك فإن التجارب التي تتابع منذ أواخر القرن الماضي إذا كانت متعددة ومن بعض النواحي متعارضة ، فإن هذا لا يحول دون وصولها إلى نحو من السهل أن

نتبين وجه المنطق فيه . لقد وجه الانطباعيون التصوير نحو التفسير الذاتي للموضوع ، وبالتالي نحو التقليل من شأن الشيء المصور . وذلك بإحلال « الإحساس الوقفي الذي يولده الشيء على العين » محل « الصورة الموضوعية للحقيقة المرئية » وقد مهد أولئك الانطباعيون الطريق أمام تحرير اللون والشكل بتحليلهم الظواهر الضوئية وترجمة الضوء الأبيض إلى مركباته الملونة . لاشك أن الانتشاء الحسي عندهم لم يكن يتعدى العين ، وظل في رابطة ضيقة مع الطبيعة التي أثارته ، لكن هذه النشوة عند « فان جوج » أُشربَ بها الكيان كله وأصبح الفنان بدلا من أن ينقل ماهو أمام ناظره ، يستخدم اللون بشكل أكثر تعسفاً كي يعبر عن نفسه بقوة أشد . وكذلك كان الحال عند « جوجان » ، وعند « سيزان » ، وعند « سورا » ، فقد بدت اللوحة نتاجاً للمخيلة أكثر منها تصويراً للعالم الخارجي . ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان أكثر انشغالا بما يحس به أو يتخيله وأقل انشغالا بما يمكنه أن يلحظه أو يلمسه في الواقع المحيط به . ومن ثم عمد الفنان إلى استخدام المسلمات الطبيعية استخداماً حراً . وهو يلجأ في ذلك إلى التحوير والتعبير ، ويدفع بالظواهر الطبيعية إلى الحد الذي تضحى الأشياء في لوحاته غير متبينة . وقد مضت الطبيعة في هذه الظروف تفقد قيمتها وتتحلل في سبيل مدلولات يُشعَّنُ بها الشكل واللون . وفي النهاية تتلاشى تلك الصورة طالما قُدِّرَ للجانب التعبيري الغلبة على الموضوع المرسوم .

وقد تزايد عدم اهتمام الفنان بالتصوير الواقعي عندما رأى إلى جواره شخصية لم يكن يعرفها أسلافه السابقون : ألا وهو المصور الفوتوغرافي . وقد أبدى هذا الأخير استعداده بسرعة لتحمل بعض المهام التي كانت وفقاً على الرسامين من قبل ، وذلك لأنهم كانوا وحدهم القادرين على أدائها . لم يستحوذ المصور الفوتوغرافي على « البورتريه » فحسب ، بل امتد فضوله إلى كل ما ينتمي إلى الحقيقة المرئية ،

وقد عمد إلى تسجيلها من خلال علماته ، بل وإلى استخراج العديد من الصور لتسجيلاتها . لاشك أن هذه الصور قد لا تكون أكثر موضوعية من تلك التي يرسمها الفنان ، بل يصل الأمر اليوم إلى أن تقدم لنا الكاميرا صوراً تجريدية . على أن ذلك لم يحلّ دون أن تُكرّس الكاميرا عادة لاستكشاف العالم الحارّجى . وإنها قادرة على نقله ملتزمة بموضوعية لم يبلغها الفنان ، بل ويفترض أنه ماسعى إلى تفصيلها وأستهدفها قط .

ليس هذا كل شيء ، فن المصور الفوتوغرافى ، ولد المصور السينمائي الذى عرف بدوره أن ينقل الحركة ، وأن يعرض الحياة مباشرة فى أصدق صورة ممكنة ، ومالم تكن اللوحة بقادرة إلا على الإيحاء به أصبحت السينما قادرة على الإيحاء عنه . فبدلاً من مشهد وحيد تقتصر عليه اللوحة تقدم لنا السينما حركة متصلة ومتشابهة . وإذا توافرت للسينما سيادة الحركة ، وسيادة الزمن ، وسيادة المساحة ، فإنها تكون أكثر قدرة من المصور الفنان عندما يتعلق الأمر بسرد حكايات وتقديم موضوعات روائية ، أو تاريخية على النحو الطبيعى . إنها قادرة أن تفعل ذلك بشكل أشد استحواداً على الباب الجماهير . وإذا اقتصر الأمر على تقدير « الحدودية » فإننا سنكون أكثر تأثراً بفيلم يحكى ثورة شعب مما سنكون عليه عندما نشاهد لوحة « الحرية تقود الشعب » لديلا كروا .

لكن هل يعنى هذا أن وجود الفوتوغرافيا والسينما يفسر وحده انصراف الفنان الحديث عن معالجة بعض الموضوعات التى ألف أسلافه معالجتها ؟ يجيب الناقد « جوزيف إميل مولر » على ذلك بالنفى فى كتابه عن « الفن الحديث » الصادر عن ١٩٦٣ ويقر أنه قد تدخلت عوامل أخرى أوصلت إلى ذلك . ومن ضمنها عامل يجب عدم التقليل - فى نظره - من أهميته ، وهو العداوة التى لقيها التيار الحديث فى الفن من قِبَل جمهور النقاد .

ماعدت تخطر على البال حدة الخصومة ولاسخافة الحجج التي لقيها الفن الحديث في مطلعته لكن النصوص موجودة ومن المفيد أن نعاود قراءتها من وقت لآخر. عندما عرض « إدوارد مانيه » لوحته المشهورة « أولمبيا » عام ١٩٦٥ ثار النقاد في وجهها قائلين عن تلك المرأة التي صورها مانيه إنها نوع من أنثى الغوريلا. إنها مسخ دميم من المطاط محاط بالسواد. إنها نموذج التقيط من أحط أوساط الصعاليك ، ذات بطن صفراء مقززة ، ترقد على الفراش عارية ، وتتحدى كل قيم الذوق الجميل والأخلاق الفاضلة. وعلق النقاد أيضاً على هذه اللوحة بأنها شيء مضحك ، وقرروا أن الفن الهابط إلى ذلك الدرك لا يستحق منهم حتى اللوم.

وعندما أقام الانطباعيون معرضهم الجماعي الثاني عام ١٨٧٦ كتب ناقد الفيجارو يصف هذا الحدث قائلاً كُتِبَ الشقاء على شارع ليبليته. هاهى كارثة جديدة تحمل عليه بعد أن شب الحريق في دار الأوبرا. فقد افْتُحَ عند ديران - رويل معرض يقال إنه للتصوير. يدخل المار للمسلم ، فترى عيناه للذهورتان عرضاً فظلاً. . خمسة أوسنة من المخبولين بينهم امرأة ، مجموعة من النساء أصابتهن لوثة الطموح وحب الظهور فتلاقوا ليعرضوا أعمالهم ... وبعد سنة كتبت صحيفة أخرى عن هؤلاء الفنانين « إنه الجنون بعينه. إنه لإصرار على ماهو بشع وفضيع » وفي عام ١٨٨٠ كتب ناقد آخر يقول : إننا نميل إلى الاعتقاد أمام لوحات بعض أعضاء هذه الجماعة أنهم مصابون بمرض عضوى في العين. فهذه رؤى فريدة تبعث السرور في أطباء العين والرعب في رجالات الأسرة المحافظة .

ومن السهل أن نتابع مثل هذه الإشارة المجموعية ، فقد كانت تُكْتَبُ عبارات مماثلة إلى عهد قريب عن « الوحشين » تارة ، وعن « التعبيريين » والتكبيين تارة أخرى . ومن المؤكد أن الفنانين الذين هاجمهم هذه العبارات لم يكن يقرءونها

بازدراء ومرح ، مثلما نقرأها اليوم . فقد كانت مثل هذه المقالات في أغلب الأحيان أحكاماً بالتحقير والجوع ، بل وأحياناً بالنفي والحرمان من كل الحقوق .

ومع ذلك ، فإذا كان هدف هؤلاء النقاد دحر الحركة « اللاطبيعية » فقد انتهى بهم الأمر إلى الزيادة من حدتها وتهورها . ويرى الأستاذ « مولر » أنه لولا المناوأة العنيفة التي لقيها الفن الحديث وعلى الأخص في بداياته ، لما انجبه بكل تلك السرعة نحو الحلول « المتطرفة » إنه لم يفعل ذلك ، وما كان بقادر أن يفعل ذلك إلا لأنه تطور في غربة مطلقة في تلك « الغربة » التي كان المجتمع يحكم بها على الفنانين الطليعيين ، بنبذهم ورفض الخدمات التي كانوا على استعداد لتقديمها له . وإذا حرم الفنان من الطلب على أعماله ، فإنه لا يتوقف عن العمل ، لكنه لا يعمل عندئذ إلا لنفسه ، ولأولئك الذين كان « فلوير » يسميهم « بالأصدقاء المجهولين » وطالما أن الفنان المنبوذ في هذه الظروف هو المتبين الوحيد لفكرة فنه ، والمحدد الوحيد للشكل الذي تتخذها تلك الفكرة ، فإن المشكلات التي يتوقف عندها ، هي لا مفر من مشكلات متخصص ، والحلول التي يعطيها لها تستجيب أولاً لمطالب عبقرية الخاصة وإن استهدف أن يكون صادقاً أكثر من أن يكون مفهوماً ، فإن همه الأساسي ينصرف إلى أن يحقق تفوقاً على نفسه بلا انقطاع حتى يعبر بأكثر الأساليب أصالة وأرابة عن أكثر مافي نفسه ذاتية وندرة .

وإذا كان الفن الأوربي الحديث بصفة عامة ذا مسحة فردية ، ولا يعني كثيراً بمصائر الجماعة وانشغالاتها فليس ذلك مثيراً للدهشة بأي حال . ذلك لأنه إذا كان « ميخائيل أنجلو » قد صور « يوم الحساب » على أحد الحوائط في كنيسة سيكستين ، فلأنه وجد أحد الباباوات ليكلفه بذلك . تماماً كما كان هناك عاهل ونبلاء دعوا « فيلاسكوز » لتصوير لوحاته . في التقديم وفي العصر الوسيط وفي عصر النهضة . وباختصار في كل الحضارات التي نمت إلى علمتنا كان الفنان يؤدي

وظيفة اجتماعية واعترفَ به كمنصر نافع ولم يكن ينقصه لا التقدير المادى ولا الاحترام بصفة عامة . أليس من الطبيعي جداً فى مثل هذه الظروف أن يكون الفنان قد تفاعل مع المجتمع الذى اعتنق أو تظاهر باعتناق عقائده ، ورغباته وأحلامه وانشغالاته ؟ وعندما كان الفنان لا يتفاعل مع مجتمعه كان يظل بدوره شخصاً غير مفهوم مرفوضاً ، منعزلاً ، ولكنه كان يمثل الاستثناء من القاعدة . لاشك أنه حتى أكثر المصورين تقدمية اكتسبوا اليوم فى الأوساط التى تنشط فيها تجارة الفن جمهوراً يتابعهم ويشجعهم ، لكنه جمهورهم ، هم الذين ربوه ، وهو على استعداد لأن يقبل ما يقدمه لهم طواعية وعن طيب خاطر بحيث أن حرية هؤلاء الفنانين أصبح لا يعوقها اليوم شيء من تلك العبوديات الاجتماعية التى كان على أسلافهم أن ينصاعوا لها . وهكذا نرى فى الموقف الحاضر آثار التحول الذى طرأ على مسلك المجتمع من كل الأبحاث الطبيعية .

الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود

يعتقد البعض أن البعد عن « الواقعية » هو إفلاس للفن أو على الأقل إفقار شديد له ولا يتصورون « التصوير الفني » إلا من خلال الواقع ، والأداء الفني إلا على أنه تسجيل حرفي للطبيعة ، أو على الأقل اجتهد دائب للنقل عن الطبيعة بحيث يكون العمل الفني في النهاية هو الصورة المنعكسة في مرآة مصقولة . وعلى ذلك أصبحت الخطوط والألوان والأبعاد والنسب والتكوينات في ذاتها التي يصادفها المرء في الطبيعة . فالبحر لونه أزرق ، ولا يمكن أن يكون ثمة بحر لونه أحمر ، والنبات أخضر ، والجبل أعلى من التل ، والسحب تمشي الهويى على هامات الجبال والبيوت البعيدة عند الأفق أصغر من البيوت في المقدمة عند رمي البصر القريب . والناس والحيوان والجماد والطير والزرع ، وكل شيء يصور كما هو في الواقع اليومي للفنان الذي يجد متعة كبرى في الترام الطبيعة ، ويعتبر قمة نجاحه

في أن يقدم نقولا دقيقة عن الأصل الكبير.

وليس ثمة من ينكر أن الفنان الحديث بانشقاقه على « الطبيعة » قد عارض تراثاً ضخماً من التقاليد الفنية المثمرة ، ولكن هل هو بذلك قد تنكر لكل تراث في الفن كما يحلو للبعض أن يقول ؟ ! إن مايسمح بأن تكون الإجابة على ذلك بالإيجاب ليس إلا تجاهل ما علمنا إياه تاريخ الفن أو الجهل به ، ذلك أننا إذا ألقينا نظرة عاجلة على ما أبدعه الإنسان منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا ، فإننا نجد أن « الطبيعة » ، أو « الواقعية البصرية » ، لم تكن القاعدة على الدوام . وبعبارة أخرى ، كان المؤلف أن يعمد الفنان إلى استبدال معطيات العالم الخارجى بمعطيات تصوراته هو عنها بدلا من نقلها حرفياً . فلم تُسَدِّ « الواقعية البصرية » إلا عند الإغريق والرومان منذ القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادى تقريباً ، ثم في عصر النهضة في أوروبا ، وفي البلاد والعصور اللاحقة التى تأثرت بذلك العصر . وحتى هنا سنرى أن مبادئ الواقعية البصرية لم تلتزم التزاماً صارماً بالقدر الذى يظنه أولئك الذين ارتكزوا كثيراً إلى التعاليم الأكاديمية .

لكن قد يسأل سائل : إذا لم تكن الواقعية هى الوضع العادى الغالب في الفن ، أليست هى على الأقل الوضع المثالى ؟ أليس التزام « الطبيعة » ، هو الوسيلة الوحيدة لتصوير الواقع تصويراً صادقاً ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل بدوره ، هى النفى ، لأن الطبيعة ليست سوى وسيلة تصوير الأشياء للعيان عند النظر إليها في ظروف معينة لا ترتبط إلا بجزء مما ندرسه ولحس به فحسب . فالصورة الواقعية ليست هى الصورة المطلقة أو الكلية .

ولنضرب لذلك مثلاً موهلاً في القدم حتى لا يقال إننا أنما نعتمد في كلامنا على بدعة من بدع الفن الحديث . لنأخذ مصوراً فارسياً أو هندياً في القرن الخامس عشر يريد أن يصور أشخاصاً في حديقة تزينها الأشجار والشجيرات والزهور . إنه يريدنا

أولا الحديقة فى وضع أمامى وجانبى فى آن واحد ، ثم يعمد إلى رسم الأشخاص مترابطين فى خطوط أفقية ورأسية كى يشعرنا بأن الناس متناثرون فى أرجاء الحديقة ، وذلك بنفس المقاييس ، كما يحتفظ للجميع بقسمات واضحة ، سواء القريب منهم أو البعيد ، وبذات المعالجة التفصيلية يرسم الورد والأعصان والثمار وسيقان الشجر . ثم قد يريد أن يضيف إلى وسط الحديقة أو إلى أحد أرجائها حوضاً من الماء يسمح فيه البط والأوز ، وربما غيرها من الطيور المزركشة ، فنراه يرسم الحوض فى شكل مستطيل أينا جاء وضعه من الحديقة ، ثم يرسم الطيور السابحة فى وضع جانبي فتبدو لنا كما لو كانت جد قرية من أنظارنا .

ومن ثم نجد أنفسنا أمام فن لا يختار وجهة النظر الواحدة ، وهى وجهة النظر الطبيعية ، ويستخدم لهذا أبعاداً متعددة للمتطور ، وليس ذلك بدافع من عدم الاكتراث بالحقيقة الموضوعية ، بل على العكس بغية الالتزام بها قدر الإمكان ، وعرض أكبر قسط من جوانبها المتزامية ، وذلك ليقدم كل شئ من الزاوية التى تكشف حقيقة وضعه الطبيعى وقيمتة الموحية . ولا يمكن أن ننكر أن أى مصور فارسى أو هندى - مثل « بنجر » أو منصور « كان يعتبر نفسه ، من وجهة نظره الذاتية على الأقل ، مصوراً واقعياً حقاً . وهو مايقودنا من « الواقعية المادية » إلى « الواقعية الفكرية » .

هذه الواقعية الفكرية هى الجذيرة بالاعتبار لأن المظهر الذى يضيفه الفن على الأشياء والمقام الذى يقلده إياها إنما يفسر دائماً بالأهمية التى لها فى مدلول الوجود أكثر مما يفسر بالسماة التى لها ، والخصائص الجزئية التى حبتها بها الطبيعة والمكان الذى لها فى الحقيقة المروية .

وعلى هذا فن الخطأ أن نعتقد بأن الفنون التشكيلية مجرد رؤيا العين فهى فى حقيقة أمرها تصور للوجود . وإذا كانت هذه الفنون قد قدمت لنا فى بعض

العصور صوراً طبيعية فلأن الضرورة الحضارية لتلك العصور قد ألّت تبعاً لتمام علوم الطبيعة والأحياء إلماً أوفى بالكثير من دقائق العالم الخارجى المحيط بالفنان ، باعتبار أن الفن أداة فعالة للتأثير على الوجود الخارجى والاستحواذ عليه من خلال سبر أغواره . كما يجب أن نضع فى تقديرنا أيضاً فى هذا المقام أن أجهزة قياس وتسجيل معالم الواقع الخارجى فى تلك العصور لم تكن بالكثرة والدقة التى وصلت إليها تلك الأجهزة فى يومنا هذا .

ويقتضى منا عصر النهضة فى أوروبا وقفة خاصة فى هذا المجال . فلقد تميز هذا العصر بأنه أحل محل الجمود الفكرى الذى ساد العصر الوسيط تأملات ومفاهيم نابعة عن التقصى والامتحان النقدى والتجربة ، فهل كانت رؤى فنان العصر الوسيط تقل أصالة عن رؤى فنان عصر النهضة ؟ إن مقارنة الإنتاج الفنى فى العصرين تبين أن التقدم فى النظرة الواقعية يقابله توضيحات فى مجال اللون الذى أصبح أقل غنائية وثراء عن ذى قبل . أما عن القوة التعبيرية فإنها تتمثل بقدر أكبر ولاشك فى تمثال لقديس من العصر القوطى مما تتمثل فى لوحة دينية « لروبيتر » ألمانيتينا » مثلاً . إذ أن القديس لا يتميز بالجسد القوى والعضلات المقتولة وتناسق النسب التشريحية بقدر ما يتميز بالمعاناة والشفافية .

كما أننا إذا قلنا إن الفنون التشكيلية ليست مجرد رؤيا للعين ، بل هى فى حقيقة أمرها تصور للوجود ، فإن أعمال أساتذة عصر النهضة لا تنفى هذه الحقيقة ، لأن الفضول العلمى عندهم لم يكن بديلاً عن ارتجافة الروح ، بل على العكس ، فإنهم العقل كان يذكى هيب الروح ويشيرها . فقد كان إقبالهم على المعرفة مما يشحذ الخيال ويشير فى نفوسهم القلق ، ويمكننا أن نقول إن العلوم بالنسبة لهؤلاء الفنانين كانت طريقاً إلى الرؤية الشعرية ، طالما كانت العلوم توصل إلى اكتشافات أقل ما يمكن أن توصف به فى ذلك الوقت أنها مثيرة وباهرة .

وفضلا عن ذلك ، يجب أن نشير إلى أن الفن الواقعي ، كان على الدوام أبعد ما يكون عن الولاة انكامل للأغودج الذى ينقل عنه . حتى الفن الإغريق الكلاسيكى برغم حرصه على الإبقاء على الشبه فى نقوله الفنية ، لم يحترم الطبيعة إلى الحد الذى تطرف الأكاديميون فيما بعد فى المطالبة به . إن تأمل تمثال « رامى القرص » « لميون » يبين بجلاء إن المثال الإغريق لم يكن ليتردد فى أن يعطى لتمثاله « وقفة مستحيلة » متى كان من شأن ذلك إضفاء قدر أكبر من التوازن والقدرة التعبيرية على المثال .

إن الفنان يفضل دائماً بلاغة الأشكال وتوازن التكوين على برود الجسم ذى النسب التشريحية الدقيقة . ومن الطريف أن نذكر فى هذا المقام أن كثيراً من الأطباء ذهبوا فى نقد اللوحات الكبيرة إلى إصابة شخصها بكثير من النقائص الخلقية والأمراض . ومن هذا القبيل ملاحظه أحد الأطباء النقاد على لوحة « آدم وحواء » للمصور الإيطالى « مساكيو » من أن الساق اليمنى لآدم تعانى من هزال فى الفخذ وتقلص فى الركبة ، وضبور فى العجز على أن صحة تشخيص هؤلاء الأطباء النقاد لمثل هذه العيوب الخلقية لا تمحول دون عدم الاعتداد بملاحظاتهم من الناحية الفنية إذ أن الأشياء لاتبى على ما هى عليه عند الانتقال من مجال الطبيعة إلى مجال الفن ، وذلك لأن وظيفة هذه الأشياء ومدلولاتها تتغير . ولم يكن الفن قط مجرد مرآة عادية للطبيعة ، وهو يدخل على كل ما يختصه ويتبناه نوعاً من التحول مرده إلى أن كان كائن وكل موضوع فى الواقع يتحول فى الفن إلى شكل معين ، وتكوين معين ، وبعبارة أوجز إلى أسلوب معين .

وهناك حقيقة أخرى يجدر ألا تغيب عن البال . اذ كثيراً ما يقال إن الفنان مرآة لعصره ومجتمعه . وهذا قول فيه قدر كبير من الصحة ، لكن يجب أن نتحرز فى فهمه ، لأن الفنان وإن كان يعكس فى لوحاته ونحوته صورة للمصور الذى يعيش

فيه ، فإن ذلك لا يأتى إلا من خلال ذاته قبل كل شيء .. إن الفنان يفصح لنا في ألوانه وخطوطه ، عن حسه ، وعن ذوقه ، وعن كثافة رؤاه ، عن تحفظه أو اندفاعه ، عن خشوته أو رقة ، عن سكينه روحه أو فورانه ، بل وتستطوى أعماله أيضاً على ما لم يتعمد أن يفرغه فيها ، أى على ما شحنها به في غير وعى منه ، وهى تلك الأحاسيس التى عبرت عنها أنامله فى أثناء عملها تعبيراً مبهماً ، ومن خلال تعبيراته هذه يبدو لنا الفنان ممثلاً لعصره ومراًة له بصفة عامة .

وهكذا فإن القيمة التسجيلية للعمل الفنى فيما يتعلق بالعالم الخارجى ليست على الدوام إلا قيمة نسبية ، ويجب أن نتحرز من تفسير العمل الفنى ، كما نفسير صورة فوتوغرافية ، ومصدراً على ذلك فإننا نتساءل عما إذا كانت تلك الأجسام المتناسقة الجميلة التى خلفتها لنا الرسوم والنقوش والتحوت الإغريقية تسمح بالتعرف حقاً عما كانت عليه أبدان معاصرى « فيدياس أوبراكسيتليس » ؟ إن كل ما نعرفنا به تلك الأعمال الفنية فى الواقع هو ما كان عليه المثل الأعلى للكمال الجمالى فى تصور ذلك العصر . ومن ثم فإن ما نستخلصه من تلك الأحوال الفنية أنها تصور مثلاً أعلى للحياة ، لاما كانت عليه تلك الحياة عند الإغريق فعلاً ، إذ لا يجب أن يتطرق الشك إلينا فى أن اليونان القديمة عرفت القبح والدمامة والأجسام المشوهة ، كما عرفت المعارك السياسية والحربية الكبيرة ، وأن تاريخ اليونان القديمة فى الواقع أقل بهالة من فنها .

وباختصار ، فإن الفن الإغريق إنما يعكس موقفاً فكرياً أكثر مما يعكس صورة كائنات حقيقية ، وهذا ما يضلعه الفن الحديث أيضاً ، مترجماً مواقف فكرية ومعنوية ، لكن بوسائل مختلفة .

وإذا كنا قد أوضحنا أن الفن تصور للوجود ، فهذا التصور يصاغ فى لغة معينة واللغة - سواء أكانت اللغة التى تتحدث بها أو نصور بها - ليست شيئاً طبعياً مثل

الجبل والبحر والسحب ، فتبدو معانيها للجميع منذ الوهلة الأولى . إن اللغة عمل من أعمال البشر ، شئ مصنوع ، منسوج مشيد ، لا يتوصل المرء إلى استجلائه وتبينه إلا بعد دراسة أنجليته ، وأصول بلاغته .

وإذا ألف المرء فتاً يُعبر عنه طوال عدة قرون بالصورة الطبيعية ، فإن هذا الفن يبدو له عادياً ، وأكثر منطقية من غيره من الأساليب الفنية . ولأن كثيرين ينسون أن الطبيعة ليست بدورها سوى أسلوب فإنهم يعجزون عن أن يتبينوا المعنى الكامل للأعمال الطبيعية ذاتها ، والواقع أن هؤلاء لا يتفحصون هذه الأعمال الطبيعية لكي يرون ماهيتها الفنية حقاً ، وإنما هم يطابقونها فحسب بما يذكرونه من ماضى حياتهم فتستحيل عملية التدقيق الفنى إلى عملية تذكر . وهذا من شأنه أن يصيب عملية التلقى الفنى بالعقم والجمود . بل وقد تكون اللوحة فجأة لاحياة فيها من الناحية الفنية ، ومع ذلك قد تبدو في عيونهم مفعمة بحياة مثيرة ، وهى تلك التى يجلبونها إليها ويصبونها فيها دون أن ينتبهوا إلى ذلك ، طالما أنهم يشاهدون اللوحة بكل ماسبق أن عاينوه فى حياتهم الواقعية قبل ذلك ، أما اللوحة التى لا تذكرهم بشئ وذلك لفقر موضوعها ، أو تذكرهم بأمور قد لا يستسيغونها فإنهم ينظرون إليها بفتور ، وقد يصفونها بأنها قبيحة وغير مفهومة .

وبعبارة موجزة فإن العمل الفنى قد لا يثير اهتمام الكثير من الجمهور ، ولا يجذبهم إليه إلا متى ذكرهم بأمور أبعد ما تكون عن متطلبات الفن تصويراً أو لمحتاً ، فمثلاً إن البعض قد يحب تصاوير «رينوار» لأنه يجد فى النساء اللاتى يرسمهن أنموذجاً للمرأة التى تستويه وتعجبه ، كما أن أولئك الذين لهم ميول أدبية أو فلسفية يجذبهم وتروق لهم اللوحات التى توحى إليهم بأكبر قدر من الكلمات أو الأفكار . ولهذا فقد تلقى استحسانهم تصاوير متوسطة القيمة من تصاوير الأشخاص أكثر مما تلقاه أية لوحة ممتازة من لوحات المناظر الطبيعية ، لأن تصاوير

الأشخاص تلك هي نقط انطلاق الى رحلات مشمرة في مجالات السيكولوجيا والأخلاق .

على أن كل هذه الاعتبارات تفضيل ذاتي لا يمكن أن توضع في الحسبان عند تقييم العمل الفني تقييماً متراً عن كل ما يمت إلى اللغة الفنية ذاتها بصفة ، فالعمل الفني ليس كريطة العنق يتبع في اختيارها معيار التناسق بينها وبين السترة ، بل العمل الفني له قيمته القائمة بذاتها والمستقلة حتى عن الموضوع الذي انصب عليه . وصفوة القول إن الفن ليس تسجيلاً للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الوجود . وهذه النظرة تترجم إلى لغة لها أبجديتها وأصولها . وهذه اللغة يجب أن يكون تدوقها غير قائم على اعتبارات تفضيل ذاتي ، بل على اعتبارات موضوعية يراعى فيها حقيقة الفن من أنه لغة تعبر عن نظرة إلى الوجود .

الحقيقة المرئية في التصوير الحديث

ليس التصوير الحديث كله تياراً تجريدياً يقصى الواقع والطبيعة من إطار اللوحة ، ويجرى الفرشة بعشوائية أوبدفع داخل تلقائي ، فلزال الفن الحديث يضم في صفوفه مصورين كباراً يصورون الطبيعة ، ويعلنون أنهم لا يعرفون موضوعاً آخر لفنهم سواها . ومن هؤلاء المصورين « بونار ، ماتيس ، ودوفي ، وشاجال ، وفيون » ، بل « وبيكاسو » أيضاً ، فرغم كل ابتكاراته وشطحاته وقف عند الطبيعة والواقع ، ولم يُقصصها من اهتماماته الفنية مطلقاً .

وبقدر ما استبعد كثير من المصورين « الحقيقة المرئية » من انشغالهم الفنية ، بنوا لوحاتهم على تجريدها من كل معالم الواقع للموسم ، فإن كثيراً من المصورين المعاصرين الكبار أيضاً رفضوا القيام بتلك القفزة العدمية في عالم اللاواقع ، وآلوا على أنفسهم وهم يحركون خطوطهم وألوانهم ويشيدون تصاورهم أن يضعوا

نصب أعينهم معالم الطبيعة المحيطة بهم ، وكأن الواقع يصرخ في كيانهم قائلاً : أنا كل ما كان ، وكل ما هو كائن ، وكل ما سيكون .

على أنه بقدر ماتعدد للمصورون غير التجريبيين في العصر الحديث بقدر ماتعددت أيضاً أساليبهم في ملاسة الواقع وفي نقله عبر حواسهم إلى لوحاتهم ورسومهم ، ولكن مها كان الأمر فإن ثمة سمات مشتركة تجمع بينهم عندما يقارنون بمصوري « الواقعية التقليدية » .

وإذا أردنا أن نتقصى عن هذه السمات ، فإننا نقول إن مصوري الحقيقة المرئية المعاصرين يعتمدون في تقديم الكتلة على اللون والمحيط التعبيري ، وهم يرفضون « المنظور الكلاسيكي » وينبذون فكرة المساحة الحسائية ليشيدوا مساحة متخيلة تتحدد بوضع الأشياء في اللوحة فقد كانت للمسافات قديماً تحدد وضع الأشياء ، أما اليوم فإن وضع الأشياء هو الذي يحدد المسافات والأبعاد . ومعنى ذلك أنه بعد أن كانت الأبعاد هي التي تحدد وضع الأشياء وأجرامها ، أصبح وضع الأشياء بأجرامها وألوانها هو الذي يحدد المسافات . ومن ثم لم تعد هذه المسافات حسائية بقدر ما هي مساحات خيالية تعتمد على مبلغ تأثير حساسية الفنان بالأشياء المصورة من ناحية ، وعلى الاعتداد باللون الجمالي الذي يجب أن تلعبه الأشياء في تشكيل الصورة من ناحية أخرى .

كما أن المصورين المحدثين يعتمدون على إضاءة يتدعونها على حسب هواهم ، ويوجهونها توجيهاً مطلقاً ، ويحكونها وفقاً لمتطلبات تشييد العمل الفني ، وتبنى هذه الإضاءة المتبدعة عادة على تلوين دافئ يتضاد مع تلوين فاتر ، بدلاً مما كان عليه الأمر قديماً من التدرج باللون ذاته من نبرة قائمة إلى نبرة قائمة .

ولا يركز المصورون الجدد إلى الوصف بقدر ما يميلون إلى الإيحاء ، ولا يعتمدون إلى التسجيل بقدر ما يتجهون إلى التصعيد ، ولهذا كانت لغتهم حافلة بارتجافات

الروح وذبذباتها أكثر من صرامة النظرة الموضوعية ، لغة إنسيابية غير محددة بالمعاني المتعارف عليها ، لغة فيها من غموض الروحانيين أكثر من وضوح العلمانيين . إنها أقرب إلى لغة الشعر من لغة العلوم والنثر التوضيحي ، لغة لا تهدف إلى الكشف عن الشيء في ذاته بقدر ماتهدف إلى النفاذ لمغزى الشيء إذا ما نظر إليه من زاوية خاصة ، ولنضرب مثلاً على ذلك بالزهرة . أية زهرة في عين المحب الذي يقدمها إلى حبيبته هي الزهرة بين يدي عالم النبات ، وعلى منضدة تجارية . ويمكن أن نتأمل في هذا المقام زهوراً صورها « فان جوخ » ، أو « هنرى روسو » ، ونقارنها بذات الزهور في القواميس ومؤلفات علم النبات ، وستبين الفارق بين زهور القواميس وزهور هذين المصورين برغم أن كلا منهما قد اجتهد تماماً أن يأتي رسمه معبراً عن الزهور التي يقف أمامها أصدق تعبير ، وربما كان هذا هو النبع الكبير لسوء الفهم الذي لقيه كل من هذين المصورين المبدعين .

ويمكننا أن نقول إن الفن الواقعي إنما يؤكد الأفكار التي لدينا عن الأشياء . وقد يكون ذلك بطبيعة الحال عن طريق تعميق هذه الأفكار وإثرائها ، أما الفن الحديث فهو يعتمد على العكس من ذلك إلى أن يضعنا موضع التساؤل أمام كل الأفكار التي رسبها في أذهاننا العرف والتسليم المتواتر بالأشياء التي ألفنا أن نراها يوماً بعد يوم ، وذلك بقصد كسر القوقعة التي يمكن أن نجسنا فيها « العادة » فتفقدنا الإحساس بطلاوة الحياة ونضارتها ذلك الإحساس الذي يبدأ فينا أطفالاً نتلقى ظواهر الوجود بدهشة ومتعة ، فنهل لمراً فراشة أو صوت دراجة ، ويموت فينا كباراً عندما تنطفئ في قلوبنا براعة الطفولة وفضولها تحت ركام من رتابة الحياة اليومية وانشغال مقبض باهتمامات فحسية فحسب ، لهذا كان الفنان الحديث شديد الاكتراث بالعودة إلى متاهل الإحساس الجمالي الأولى ، فيصور كطفل أو كإنسان بدائي ينفض عن كاهله كل المعارف القاموسية ، ويزلزل سلمياً

كل أسوار المدينة ، ويعمد إلى أن يحير العين والقلب إزاء المسلمات المتواترة ليكتشف ، ويكشف معه جمهوره ، في الأشياء جوانب خفية غير معروفة بعد . وذلك على الأخص - وهو مافعله التكعبيون كثيراً - بتخليص الأشياء العادية مثل اللعب وآلات الموسيقى والأقداح والمناضد والكراسي ، من إيسار معانيها المتعارف عليها خلال استعمالها النفعية ، ووضعها في تكوينات جالية بحتة ، كما عمد البعض إلى ذلك أيضاً بإلقاء الأشياء في روابط تثير في النفس غرابة ، وتبعث على التساؤل في مفهوماتها . ومن هذه الروابط المحيرة لقاء بين مظلة وماكنة خياطة على منضدة تشريع وهذا مافعله السيراليون كثيراً منادين بأن « الجميل فحسب هو الغريب حقاً » ، وإذ يحلو للمصور السيرالي أن يثير فينا البلبلة إزاء الموجودات الواقعية فإنه يقودنا إلى مواجهة المجهول حيث لا يكون للأشياء معانيها المألوفة . إن الطبيعة بالنسبة للتصوير الحديث ليست أنموذجاً ينقل نقلاً حرفياً ، بل هي شكل يستعار ، لحن تجري عليه تنوعات ، مادة خام تصقل وتُحور ، دعوة إلى التأمل والاستقصاء والإدلاء بالتعليقات ، ولندكر في هذا المقام نصيحة وجهها المصور السويسري « بول كلي » إلى أحد أصدقائه من مدرسي الرسم في مدرسة إقليمية ، إذ قال له : اصحب تلامذتك إلى الطبيعة ، اجعلهم يرون الفراشة وهي تفتح جناحيها وتنتقل ، والشجرة وهي تورق ، والعصفور وهو يطير . اجعلهم يعانين عملية الخلق في الطبيعة ، حتى يصبحوا خلاقين مثلها .

وجدير أن نلاحظ في هذه العبارات أن المصور الكبير لم ينصح زميله المدرس بأن يدرب تلامذته الصغار على النقل الحرفي من الطبيعة ، بل نصحه أن يوجه انتباههم إلى عملية الخلق في الطبيعة ، وكيف تم ، والحق أن المصور الحديث وإن كان مرتبطاً بالطبيعة فإنه لا يرى أن ارتباطه بها هو أن يكون عبداً لها وناقلاً عنها ، بل هو يرى أن احتذائه بالطبيعة يكون بخلقه للوحته كما تخلق الطبيعة ظواهرها .

الطبيعة إذن في المفهوم الحديث للتصوير هي نقطة انطلاق ، يبدأ منها الفنان في تشييد لوحته بحرية ، أوبعبارة موجزة هي دعوة إلى الخيال ، وعلى ذلك فلكي يوصل الفنان الألوان إلى أقصى قوتها ومضائها يجد في نفسه الحاجة إلى أن يتحلل من تلك التي أودعتها الطبيعة في موجوداتها المريئة ، وأن يعدل فيها ، بل وأن يضع نقائصها أحياناً ، فإذا كانت التفاحة الطبيعية صفراء أو حمراء مثلاً فقد يجد الفنان الحديث نفسه - كما فعل الوحشيون - متقاداً بدافع من إحساسه اللوني إلى أن يصور تفاحات بنفسجية ذات ظلال خضراء مثلاً .

وكثيراً ما يستبيح المصور الحديث أيضاً أن يتجاوز الحدود المخططة بالأشياء ليجرى فرشاته في أرجاء اللوحة ناشراً ألوانه بغير تقيد بالحدود الخارجية للجزئيات تكوينه الفني ويمجد ذلك كثيراً في لوحات المصورين الفرنسيين « فيرنان ليجيه » ، « راول دولي » ، فتأخذ الفرشاة وألوانها اتجاهات أفقية أو رأسية غير معتدة بالمنظر المرسوم ، وتصبغ من اللوحة مساحات لاتحدها التفاصيل المصورة . وتشكل الألوان عند مصورين آخرين مثل « بيكاسو » « وفيون » ، بطلاقة في مساحات دائرية ومثلثة ومربعة ومستطيلة لاتستمد أصولها إلا من حساسية الفنان ومن خلجات روحه فحسب ، وهكذا يتحرر اللون من وظيفته التقليدية ليصبح مجرد تشكيلات جمالية لاضابط لها من المنطق العقلي ، وهو المنطق الذي يواجه كل شيء بكلمة : لماذا ؟

وبالمثل فإن الرسم أيضاً يجد نفسه قد تحرر بدوره مما يتيح له أن يكشف عن كل فصاحته بلا تقيد أو ترمت ، ومع بقاء الخط تصويرياً إلى حد ما ، أي يسجل أشكالاً مريئة ، على حين يكون اللون مجرداً فإننا نصل إلى قراءة اللوحة الحديثة بطريقتين : تأسرنا الألوان أولاً ، وتستحوذ على اهتمامنا البصري ، ثم تنطرق إلى تمنع الرسم ، وبذلك يجذبنا اللون والخط معاً ويقودانا مما هو مبتكر ومبتدع إلى

ما هو مستخلص من الملاحظة الواقعية ، ومحملانا مما هو يمكن إثباته بالواقع إلى مالا يمكن أن يدرك إلا بالشعور ، وبعبارة أخرى ينقلنا العمل الفني الحديث من برود صوت العصفور مثلاً إلى صوت كان يحاكي الطائر المغرد .

ولما كان شكل الأشياء يعالج بحرية لاتقل عن حرية اللون فقد أصبح « التحوير أو التحريف من السمات المميزة للفن الحديث ، سواء كان ذلك في مجال التصوير أو في مجال النحت ، والواقع أن الشكل عند الفنانين المعاصرين البارزين أميل إلى أن يكون مبتكراً من أن يكون مجرد شكل أجرى عليه التحوير أو التحريف ، وفي هذا المقام نذكر محاولات التبسيط الأرية التي قام بها نحاتون مثل الروماني « قسطنطين برانكوزي » للوصول إلى جوهر الشيء موضوع العمل الفني ، ونسمعه يقول « عندما ترى سمكة في الماء فإن الذي يعلق ببالك هو سرعتها ولمعان جسمها وانسيابيته وهي تحترق اللعجة » . ثم يمضى الفنان الروماني قائلاً « حسناً ، لقد شغلت بأن أعبر عن ذلك تماماً ، وقد جاء تمثال « برانكوزي » [السمكة] نغمة في هذا الصدد ، ولا يقل عن ذلك تمثاله البرونزي الذي صنعه عام ١٩١٩ « للطائر في الفضاء » .

وبالمثل نجد ذلك الجهد الخلاق لإعادة تشييد الأشكال الطبيعية لدى نحاتين معاصرين آخرين نذكر منهم الإنجليزى « هنرى مور » بأشكاله الضخمة التي توحى بتأثير الزمن والعوامل الطبيعية في المادة ، والفرنسى « هنرى لورن » بتأثيره المستوحاة من الحركة التكميية ، والسويسرى « البيروتو جاكوميتى » بشخصه النحيلة الطويلة التي توحى بعذابات البشر وعزلتهم الأليمة .

الإنسان في التصوير الحديث

تعرض الفن الحديث - بسبب الحرية التي مارسها مصوروه إزاء الحقيقة المرئية - إلى انتقادات عنيفة ، وأُلهمَ على الأخص بفقدانه كل حب واحترام للإنسان . وأشار الكثيرون إلى ما سموه « بالترعة التدميرية » في الفن الحديث وذهب الخصوم إلى أن الحركات الفنية منذ أوائل القرن العشرين إنما هي أعراضٌ لانحراف خفى وغير محدد الدوافع إلى الهدم والتحطيم ، وقبل أيضاً إن « التفتيت » الذى غلب على الفن الحديث ليس إلا انعكاساً لما طرأ من تفتيت مماثل في قيم الحياة وحقائق العلوم .

ورد مؤيدو الفن الحديث على خصومه دهشين من أن يقتصر الانتباه إزاء لوحة أو تمثال على الخطام من زاوية الصورة الطبيعية ويقصر عن تبين عامل التشييد من زاوية الخلق الفنى ، ثم تساءلوا عن الدليل على أن المصور قد فقد اليوم حبه

للكائنات ، فقد يجب المرء بيتًا قديمًا تربطه به ذكريات ومع ذلك لا بصوره مثلاً .
يراه الآخرون ، بل يبدل فيه ويغير ظلالاً أن الحب ذاته دافع إلى التغيير والتبديل ،
إن ما يشعر به المصور نحو الناس والأشياء يمكنه أن يعبر عنه بالطريقة التي يعبر بها
الموسيقى عن أحاسيسه ، أى باستخدام « البدائل » فيترجم المصور عواطفه
وانطباعاته إلى ألوان وأشكال مقصودة لمغزاها لالما فيها من محاكاة . وإذا لجأ
المصور إلى هذا النهج لترجمة أحاسيسه فهل في ذلك ما يلام عليه ؟
على أن التزعة المزعومة إلى التدمير في الفن الحديث قد تجلت على الأخص عند
تصوير الإنسان ، وذهب النقاد المعارضون إلى إعلان السخط على تلك التصاویر
المفرقة التي لا يبدو فيها التشويه الغنى عملاً تلقائياً نابعاً من القلب مثلاً كان عند
« الجريكو ، وتولوز لوتريك ، وفان جوخ » ، بل عملاً مديراً نابعاً من إرادة مبيتة
على التهجم والانتقاص من نبل الصورة الإنسانية ، ويمضى أولئك المعارضون إلى
الشكوى المبررة من أن المصورين والمثاليين المحدثين لم يقدموا لنا سوى شخص
شاحبة مصدورة علاها الخزال أو مقعدة مشوهة ، ارتسمت البلاهة على قسماها
زائفة النظرات ، متوترة العضلات نافرة العروق شعناء الشعر . وبعبارة موجزة إن
الإنسان في أعمال الفنان المعاصر غالباً ما يكون تزيل المصحات العقلية والنفسية
وغيرها من دور المرضى وملاجئ المعجزة والمشلولين . وقد عمد النازيون - وكانوا
من ألد أعداء التيار الحديث في الفن - إلى كسر شوكتة وتشويه دعوتها بإجراء
المقارنات الضافية بين الوجوه والأجساد في لوحات المعاصرين وعلى الأخص في
لوحات التعبيريين الذين لقوا من النازية صنوف العذاب والتحقير ، وبين الصور
المستخرجة من سجلات المرضى والمصحات المختلفة ، ولاشك أن الكثيرين قد
اقتنعوا بصحة هذه الاتهامات والافتراءات ، واستقر في روعهم حقاً أن هذا الفن
الحديث هو « فن منحل » على ما وصفه به الأعداء ، وأبدوا حملات التشهير

والمقاومة ضد هذا التيار للموت الهدام .

وليس ثمة من ينكر أنه بالنسبة لمن يريد أن يكون المثال أو اللوحة نسخة طبق الأصل من النموذج للمقول ، فإن فن القرن العشرين يكون في نظره قد أولى التشويهاً البدنية اهتماماً بالغاً . على أن الأمر في تصوير القرن العشرين ليس في كل الأحوال مجرد مستنسخات للواقع فحسب . فعندما يُجزئ الفنان التكعبي الوجه إلى مساحات هندسية صغيرة ذات زوايا حادة فهو لا ينقل الواقع . ولهذا فلا يجدر أن نحكم على عمله بالمعايير التي نحكم بها على عملية النقل عن الواقع ، لأن الفنان يهدف إلى إجراء عملية تحليل للسطوح وتوفيق بين الأشكال الأصولية . وهو عندما يرسم شخصاً يحاول أن يختصر الهيئة الإنسانية إلى الأشكال الخالصة وهي الأشكال الهندسية . فالوجه ليس وجهاً ، والذراع ليس ذراعاً ، والعنق ليس عنقاً ، بل هي كلها في نظره أشكال هندسية مخروطية ومكعبة وأسطوانية . وإذا انتقلنا إلى مصور تعبيري فإننا سنجد أنه يعتمد على الشكل الإنساني الواقعي . فربما استطالت قامة الإنسان المرسوم بما يقترب من صورته في مرآة غير مصقولة الصنع ، وقد تنكسر قساوته كما لو كان ينظر إلى وجهه في ماء بئر أو غدير . وقد تمتد ذراعه حتى تطول السحب ، وقد تقصر ساقاه حتى يكاد يكون قد انغرس في الأرض أو غاص في الطين مما يذكرنا بشخصية « السيدة ويني » في مسرحية الأيرلندي « صموئيل بكيث » بعنوان « الأيام السعيدة » (١٩٦٣) وإذا كانت تأكلت القساوتات بعض الشيء فنحن نرى الصراع للتأجج في الأعاق . إن المصور التعبيري الحديث يستخدم النموذج الإنساني على الأخص ليقدم لنا أشكالا جائرة وخطوطاً كأنها جروح مزقتها سكين حادة ، وألواناً كأنها أمواج متلاطمة في ليلة احتجب عن سمائها القمر . وهو إذ يكسر أغلال الشكل الواقعي ويتغص عبثه عن عاتقه إنما يطلق العنان لروح أمضها الألم ، وأحاسيس ألقت عن وجهها قناع

التقاليد وآداب السلوك وأفكار حييصة تنطلق من قناعاتها مرددة وأشباحاً ترأّر وتهدد في وجه العلم .

وقد كان للفنان التعبيرى المعاصر سلف عظيم توطدت بينها عبر السنين أواصر وثيقة ودقيقة هو الكريكي الذى استوطن أسبانيا في القرن السادس عشر ، المصور « دومنيكوس ثيوتوكوبولوس » الملقب « بالجريكو » أى « اليونانى » (١٥٤١ - ١٦١٤) الذى نظر إلى جسم الإنسان على أنه عقبة لكنه أيضاً الوسيلة الوحيدة أمام الروح لتعبر عن نفسها . وكلما تأملنا شخوصه أحسنا بخوف ميتافيزيقي ، بخوف هائل مما بعد الواقع ، وتقفز إلى مخيلتنا قوى الظلام ، كل شخوصه تبدو كما لو كنا نرى صورها منعكسة على مرآة عرافٍ يتكرر ظهورها كما لو كانت قد بُعثت بفعل السحر . وهكذا وجد الفن قوته البدائية المتمثلة في بعث الموتى ، لكن هذه الأجسام التى بُعثت إلى الحياة تنقصها الرقة والبراءة والحرارة الإنسانية ، لقد قال الأب « بانيز » عن « القديسة تريزة » « إن تريزة كبيرة من قلميها حتى رأسها ، لكنها من الرأس وما فوقها هى هائلة بشكل لا مثيل له » وهذه القامة غير المريئة للإنسان هى التى اجتهد « الجريكو » في تصويرها طوال حياته . وقد كان هذا المصور العملاق الأب الروحي بحق للتعبيريين الجدد الذين أفرغوا في تصاويرهم نظرة تشاؤمية إلى الحياة ولعل في مقدمة التعبيريين الكبار في التصوير الحديث النرويجي « ادغار مونش » (١٨٦٣ - ١٩٤٤) صاحب (الصرخة) و « النظرات التى تنضج برعب بهم لا يدرك كنهه » وللكسيكى « كليمنت أوروزكو » صاحب التصاوير الحائلية على جدران الكثير من الجامعات والدور العامة في الأمريكتين . وعلى أى حال ، فإن الشيء الذى يجب أن نسلم به بصفة عامة هو أن الإنسان لم يعد ذلك المخلوق المهيب ذا الشأو البعيد الذى كان عليه بالنسبة لأساتذة الفن القدامى . لما من مصور محدث يدق ويتعمق في تفاصيل وجه شخص من

الأشخاص اليوم مثلما كان يفعل مصور مثل المولندي « فان أيك » (١٣٩٠ - ١٤٤١) ، ما من مصور يشغل اليوم مثل الألماني هولبين (١٤٩٧ - ١٥٤٣) بأن يبرز الطبقة الاجتماعية التي ينتمى إليها الشخص المصور والمقام الذى يشغله فى عصره ، وذلك بالتركيز على الثياب التى يرقل فيها والأنواط والقلائد والنباشين التى يتشح بها ، والرياش والأثاث الذى يحيط بها .

على أن من الخطأ أيضًا أن نعتقد أن « فن البورتريه » أو فن رسم الوجوه قد ترك كله اليوم للمصور الفوتوغرافى ، إلا أنه من الطريف أن نقصد مقارنة سريعة بين « بورتريهات » مصور تقليدى مُجيد هو الأسبانى « ديجوفيلاسكوز » (١٥٩٩ - ١٦٦٠) وبورتريهات النسوى المعاصر « أوسكار كوكوشكا » الذى كان واحدًا من تعرضوا لتجهات النازيين . وقد كرس « كوكوشكا » أغلب نشاطه الفنى للبورتريه ، على أنه يقودنا فى لوحاته إلى أكثر زوايا القلب الإنسانى اضطرابًا وقلقًا ، وأغلب الأشخاص التى يقدّمها لنا هذا المصور هى شخوص نحر فيها القلق ومزق مهجها ، ومن المصورين القدامى لن نجد من يشبه سوى الأسبانى « فرانيسكو جويا » (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذى يتسلل بدوره إلى الأعماق ويهتك الحجب ، ويعمد إلى تعرية النفوس بكل جسارة وقسوة .

وقد قامت نظرية كل من « كوكوشكا » و « جويا » على اكتشاف الذات الخبئة التى لا ييوح بها الشخص المصور بمحض اختياره وهذه بالذات يجب أن تقتنص بفتة فى غفلة من الشخص المصور ، وفى لحظة من اللحظات يتزلق فيها ويفقد تحفظه وعندئذ يسقط « القناع الزائف » وتظهر الشخصية عارية . إن ذلك الكشف لا يتم بالتعاون بين المصور والمصور ، بل بصراع يخوضه المصور مع نموذج أو إن شئنا الدقة ضد نموذج .

إن الشخص الذى يأتى ليصوره الفنان يريد أن يصور الفنان صورته على ما يود

أن يكون عليه لا على ما هو عليه في الواقع ، وبالرغم من أن « جويا » يحلل بكل عناية دقائق الوجه حتى في عيوبه الخلقية (وهو الأمر الذى استهوى أيضًا مواطنه المعاصر لنا « بابلوبيكاسو » وعلى الأخص في لوحته الزرقاء لوجه « سيلستين » المرأة ذات العين الواحدة) فإنه يشق طريقه أيضًا إلى اللاشعور ليستخرج من أعماق النفس الطبيعة الحقيقية للمرأة بما في ذلك عيوبه ونقائصه التى يحرص على إخفاؤها .

أما « فيلاسكوز » فقد كان مصورًا موضوعيًا يرسم الشخص كما يراه ، أى على الوضع الذى يريده الشخص نفسه ، ولا يتطرق إلى رسم ما لا يريد الشخص أن يكشفه عنه ، ولذلك كان التضام بين « فيلاسكوز » ونموذجه ممكنا والود متصلًا . أما « جويا » وأتباعه وهم كثيرون في صفوف المصورين المعاصرين فيختلفون عن « فيلاسكوز » في هذا المقام ، فهم يتسللون إلى أعماق النموذج ولو بالرغم عنه لكى يكشفوا الشر الذى في داخل كل امرئ ، الشر الذى يخفيه تحت ستار من مظاهر الطيبة الخارجية . وقد كان من المبرزين في هذا المضمار أيضًا المصور البلجيكي المعاصر « جيمس أنسور » (١٨٦٠ - ١٩٤٩) بأقنعتة وهياكله العظمية ، فقد صور الناس كدمى تمثل رواية هزلية كبيرة .

على أن « جويا » - والحق يقال - كان أكثر تلطفاً عندما كان يصور طفلاً من الأطفال وبهذه الروح الحانية العطوف تحركت فرشاة « بيكاسو » أيضًا . ويمكننا أن نلاحظ مبلغ الحب المتدق من قلبه في لوحته لابنه الصغير مرتدياً ثياب مهرج (١٩٢٤) ، ثم مبلغ انعدام العاطفة إلى حد القسوة والشراسة في لوحة مثل لوحته « فتيات أفينيون » (١٩٠٧) .

كما أولى المصور الحديث اهتمامه إلى أشخاص لم يكن المصور القديم ليجرؤ على تلوين لوحته بهم . وكان أغلب معاصري « هنرى دى تولوز لوتريك » (١٨٦١ -

١٩٠١) يظنونهم مجنوناً لأنه رسم الراقصات والمهرجات والمغنيات والعاهرات . وعابوا عليه إعراضه عن التقاطيع الجميلة والحركات الرشيقة ، كانوا يقولون : « صحيح إنه يرسم بريشة جياشة بالعاطفة . ولكنه يرسم مخلوقات ساقطة دميعة » ولكنها في الحق كانت شروحا أصيلة للحياة . وهذا هو أعلى مراتب الجلال . ولو كان قد أحاط تلك النسوة بهالة من الحقر والحياء لبدت رسومه مفعمة بالزيف والجن ، ولكنه عبر في شجاعة عن الحقيقة كلها كما تكشفته له . وقد وضع التعبير عن الشخصية في مقام أعلى من تسجيل التقاطيع الوسيمة والصدق في مقام أعلى من الملاحظة والكياسة . وقد كان « اللوتريك » خلفاء كثيرون في التصوير الحديث آمنوا بأن هناك من الجلال في حقيقة خشنة أكثر بما في أكذوبة أنيقة .

وقد كف الجسد الإنساني الذي طالما هام به إعجاباً فنانو عصر النهضة الكبار من أمثال « ليوناردو دافينشي » (١٤٥٢ - ١٩١٩) ، و « ميكائيل أنجلو » (١٤٧٥ - ١٥٦٤) ، و « رافائيل » (١٤٧٣ - ١٥٢٠) ، فحكفوا على تقصى بنيانه الكامل وتحرى الانسجام بين أعضائه - كف هذا الجسد في القرن العشرين عن أن يكون الموضوع المفضل لدى فنانيه . لاشك أن ثمة من شغل به مثل الإيطالي « اميدويومود يلياني » (١٨٨٤ - ١٩٢٠) ، والفرنسي « هنري ماتيس » (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، اللذين كما رسما وجوهاً لا انفعال فيها ولا عاطفة رسما أيضاً الجسد الإنساني وعلى الأخص الجسد النسائي في خطوط انسيابية تنضج رقة وليونة - على أن الجلال البدني ووسامة الوجه وحلاوة التقاطيع لم يعد يُعْمَلُ لها حساب كبير اليوم على أي حال . إن المصور الحديث لم يعد يكثر بذلك ، أو لم يعد يكثر به القدر الذي كان يكثر به أولئك الكبار في عصر النهضة ، وقد أصبح المصورون الجدد لا يعيرون تلك الأشياء التفاتاً إما لأنهم يرون أن الجدير بالاعتبار هو الجمال التشكيلي لا الجمال الطبيعي ، وإما لأن هذا الجلال قد أصبح

يبدو في نظرهم مجرد أكلوبة طالما أن ذاك الجبال الطبيعي أمر يختلف فيه تقديرات الناس أنفسهم . ويكفى أن نذكر في هذا المقام تصور شعراء العرب القدامى للجبال الأثوثى ، وتقارنه بتصوير الشعراء الرومانسيين والفرنسيين والإنجليز له مثلا . والواقع أن هذا التغير الجذرى في مفهوم الجبال يجب أن نقف عنده ملياً ، ويمكننا أن نبدأ بالإشارة إلى « فينوس » كأغودج للجبال التقليدى ، ولكن الحق أن الجبال مفهوم حضارى متطور أيضاً . فقد تلتقى بامرأة اكتملت لها كل مقاييس الجبال ولكن لا حياة فيها أكثر مما في كتلة من الرخام أو الحجر ، وقد تلتقى بامرأة عادية بسيطة وبرغم ذلك تأسرك شخصيتها . كان الإغريق يتطلعون في قامة المرأة التناسب والانسجام وكال الخط ، لكن الجبال أصبح له الآن عدة جوانب ومظاهر أخرى ، وتزايد هذه المظاهر وتنوع تبعاً للمستويات والمفاهيم الحضارية . كما أن الروابط بين الرجل والمرأة اليوم أصبحت مغايرة لروابطها قديماً . ولهذا انعكاسه البين على مفهوم الجبال ، فقد أصبحت المرأة فرداً مستقلاً ولم تعد تابعة للرجل بالقدر الذى كانت عليه من قبل .

وقد لا تكون المرأة العصرية جميلة إذن ولكنها جذابة ، فجبال المرأة اليوم ينطوى إلى جانب القيمة الجسدية أو الحسية على قيمة أخرى معنوية ترتبط بالحضارة الحديثة ذاتها على الأخص . وإذا نظرنا إلى النسوة اللقى صورها الفرنسي المعاصر « فيرنان ليجيه » رأينا عصر الآلة يطل علينا من خلال أجساد ضخمة متينة البنيان ، أعناق كأعمدة صلبة ، شعر منساب مثل صفائح الزنك ، وروعوس مثل كرات حديدية ، نظرات فولاذية ثابتة ثابتة غامضة ، لا تعرف إزاءها ما إذا كانت هذه النسوة تسمعن وتبصرنا أم أنها لا تسمع ولا تبصر ، لكن هذه اللمى النسائية على أية حال تجسد تشوقنا إلى الكمال والقوة ، ولهفتنا إلى التحرر من العوز والمرض والشيخوخة .

كما أن هناك مسألة أخرى جديرة بالاعتبار بالنسبة لموقف الفنان الحديث من الجمال ، إنه يستخدم فرشاته وقلمه كثيراً لإعلان تمرده على الأنماط المستتبة للجمال . وي طرح بشكل جائر أحياناً السؤال الأبدى ما الجمال ؟ وقد يقدم لنا تصورات الخاصة ، أو تصورات تخريبية لا تخلو من الإغراب أو تعمد التشويه والدمامة ، حتى يثير في نفس مشاهده إجابات جديدة وأصيلة . وقد يترتب على تصوراته المبتكرة للجمال أن يفتح آفاقاً رحبة للمشتغلين بالأزياء والتجميل ومن على شاكلتهم ، ولعل المثل الذي يجدر أن نذكره في هذا المجال هو الهولندي « كيس فان دونجين » الذي أثار ألوانه الوحشية البرتقالية والصفراء والخضراء والبنفسجية والحمراء على وجوه نسائه كثيراً من الابتكارات الخلاقة في الأوساط المعنية . ولا تنبعث الرؤية الفنية الحققة من الرضاء بالأنماط القياسية المستتبة وتمجيد النوق المستقر بقدر ما تنبثق من التمرد على الوسط المحيط ، وإذا وضعنا في الاعتبار أن مفهوم الجمال على خلاف ما قد يبدو للوهلة الأولى من أكثر المفاهيم اختلافاً عليها فإننا نفهم كيف أن مصوراً مثل « بيكاسو » بعد أن كانت نماذجه النسائية في « الحقبة الوردية » من فنه على قدر مقبول من الجمال الكلاسيكي تحولت منذ لوحته « فتيات أفينيون » تحت تأثير النخب الزنجي والترعة التكعيبية إلى ابتداء شخص نسائية على قدر كبير من الدمامة في نظر التقليديين المحافظين ، ونذكر على سبيل المثل لوحة « ثلاث نساء » (١٩٠٨) ، و « امرأة تمسك بمروحة » (١٩٠٩) ، ثم « نساء على الشاطئ » (١٩٢٣) ، و « الراقصات الثلاثة » (١٩٢٥) ، و « امرأة على مقعد » (١٩٢٧) .

وقد أصبح المصور الحديث يتعمق إلى عصر يرى فيه الإنسانية اتسعت قدراتها وعودياتها أيضاً ، فقد حققت انتصارات هائلة ولا شك ، بل إن بعض فتوحاتها تجاوز ما كان يتصوره العقل البشري من قبل . على أن قوى الهلاك والدمار التي

تهدد الإنسانية اليوم أصبحت أيضاً تفوق ما حوّط بها من أخطار في كل الأزمان السابقة ، ولهذا فإن حماسنا لا تخلو من القلق ، وبقينا ليس يقيناً لا يتطرق إليه الشك ، بل إن هذا الشك يقتضيه العلم ذاته في يومنا هذا . فهو يضع مسلماته موضع التساؤل على الدوام مها كانت غير متنازع عليها في وقت من الأوقات . وكم من حقائق انهارت تحت سمعنا وبصرنا اليوم ، وكم من أفكار كان يعتنقها القرن الماضي بكل إصرار وأصبحت اليوم خزعبلات تستدر الرثاء .

كما أن معرفة التجارب العلمية في دقائقها وتطوراتها لا تتأني في العصر الحاضر ، إلا لدائرة ضيقة من المتخصصين ، أما بالنسبة للعامة فإن الذى يصل إليهم ويلمسونه في حياتهم اليومية فهو نتائج تلك التجارب وآثارها في نهاية الأمر . ونعني بذلك على الأخص التجربة الذرية التي بدأت في أوساط الرياضيين والعلماء وانتهى بها الأمر إلى أن بثت في قلوب البشر عامة إحساساً مريراً بالخوف واليأس .

هذا فضلاً عن أنه كلما تقدم العلم زاد تعقيداً ، وبث في نفس الإنسان العادى الإحساس بأنه قوة خارقة تتعدها وتسوده . أن العلم أصبح بالنسبة لنا قدراً جديداً لا يقل هولاً ومطالبة بالسجود له من القدر الإغريق ومن آلهة المجتمعات القديمة .

ومن الطبيعى تبعاً لذلك أن تختلف صورة الإنسان في الفن الحديث عن صورته في فنون العصور السابقة التي لم تكن قد عرفت بعد كل تلك الإخفاقات التي عرفها القرن العشرين ، وكانت لا تزال بقادرة أن تؤمن إيماناً مطلقاً بالإنسان وإمكاناته .

وقد كانت الحياة الاجتماعية في القرن العشرين أكثر ضغطاً على الفرد باعتباره كذلك . وكثيراً ما يفضى الإنسان مهملأ غير ملحوظ في خضم الجموع الزاخرة من البشر . ولهذا فليس بعجيب أن يتحول الإنسان في كثير من اللوحات المعاصرة إلى مجرد نقطة لون أو شكل مبهم ليس له من قيمة ذاتية . وإذا تأملنا تماثيل الايطالى المعاصر « البيترو جيا كوميى » (١٩٠١ - ١٩٦٦) لوجدنا الشكل الإنسانى فيها

مجرد قامة نحيلة فارعة الطول خشنة ، كما لو كانت قد ضغطت من كل جانب حتى أوشكت أن تنسحق ، وهي تمضي بخطى واسعة كما لو كانت تريد أن تفلت من الفراغ الذي يحوطها ويطبق عليها . ونحس هذا الفراغ الجائر حتى في أعمال « جياكوميتي » التي تتألف من عدة أشخاص جمع بينها على ذات الأرضية فتبدو في سيرها كما لو كانت ماضية لتلتقي ببعضها بعضاً ولكن لا يتم بينها ، لسبب خفي ، أى لقاء حقيقى ، إنهم أناس منزليون منطوون على أنفسهم ومحطهم الغموض ، يسيرون جنباً إلى جنب دون أن يتلاقى أحدهم بالآخر أو يتعرف بمن حوله ، برغم ما يتبينه المتفرج من أوجه شبه بينهم .

على أن الفرد المضغوط المستقص من قدره لا يلبث أن يهب متمرداً فيحل محل تقديس الإنسانية بصفة عامة تقديس الفرد في حد ذاته فيظهر على المسرح الإنسان المنطوى على نفسه المظلم اللامعقول الذى يصيخ السمع لنوازع وهواجس نفسه . ولهذا قيل إن الفن الحديث يعلى كثيراً صور العقل الباطن على صور العقل الواعى ، ويفسح المجال للتعبير عن الخوف والنوازع المظلمة في أعماق الإنسان ، وقد كانت التعبيرية ثم السريالية الخطوات العريضة في هذا المجال .

وقد يظن البعض أن تصوير النوازع والخيالات القائمة والمخاوف الدفينة الراسية في الأعماق بدعة من بدع الفن الحديث ومجال لم تتطرق إليه فرشة فنان من قبل ولكن الواقع غير ذلك . فقد عرف الفن في القرن الوسيط الشياطين والمسخ ، وقد شغلت كثيراً من لوحات « الفلاندرى جيروم بوش » ومن بعده مواطنه « بيتر بروجيل » (١٥٢٥ - ١٥٦٩) ، بتصوير الخوف والعذاب الذى سيلقاه الإنسان في الآخرة ، ثم هناك « جويا » « بمجموعته السوداء » التي تتألف من أربع عشرة قطعة يكاد يغلب عليها اللون الواحد . وكان « جويا » لا يريد أن يلهيك تعدد الألوان عن تتبع الموضوع ذاته ، وفضل أن يعبر بألوان التربة الداكنة عن تلك

الأحلام المزعجة التي تقضى مضجعة .

ومن ضمن « المجموعة السوداء » لوحة ضخمة باللغة الغرابة ومشحونة بالتوتر هي لوحة « مؤتمر العرافات يوم السبت » وأروع ما في اللوحة تلك الوحدة التي تجمع بين عشرات الشخصيات الجالسة ، تلك الوحدة التي تركزت على الأخص في نظرات العيون التي تلمع على الوجوه الشريرة كومضات برق خاطف في سماء ملبدة بالغيوم القائمة وتجد نفسك تتابع نظرات تلك العيون البراقة لتستقر في النهاية على الثور الضخم بمخدة عينه اليمنى التي تلمع في الظلام كعين ميت . وهو يرأس الاجتماع ويخاطب الجميع في وقار وثقة العارف ببواطن الأمور . ولكن أية معرفة يمكن أن يخترنها رأس ذلك الثور الأسود ؟ أية معرفة تلك التي يمكن أن ينطق بها لسان وحش قاس شرير ؟ وأية نصائح يمكن أن يوجهها إلى تابعاته العرافات لينشرنها بين الناس السذج الذين يؤمنون بكل ما هو مغلف بالغموض والإبهام والأسرار ؟

كان المصور السيريالى المعاصر « ماكس أرنيس » « بغاباته البشرية » مثل « جويا » الذى استجمع شجاعته ودخل إلى غابة أشد هولاً من غابات الأرض وأكثر تعقيداً . دخل إلى غابة النفس البشرية الضارية حاملاً في يده فرشاته محدقاً في الأرجاء المظلمة العطنة مقتنصاً في لوحاته الوحوش التي تترأر في العروق والأفاعي التي تلتف على الأرواح والذئاب التي تعوى في الصدور .

إن الفنان يعبر عما يحسه هو لا عما يكلفه أو يأمره آخر بأن يحس به ويعبر عنه . ولهذا فإن محاولات بعض الأخلاقيين بوجوب تطهير الفن الحديث من هذه « الرؤى الشيطانية » هي محاولات مقضى عليها بالفشل ما لم يُبدَأ بتطهير الحقيقة وترويض الفنان بإحساس جديد للحياة . فن السهل أن تمنع الفن عن الوجود ولكن ليس بممكن أن تجعله يحيا على الدوام في الأكاذيب ووفقاً لمنطق ليس منطقاً هو .

ولهذا فى الفن الحديث احتجاج على الكذب والرياء . وإذا كان يسطر أمام أعيننا الدمامة والقبج فى كثير من الأحيان ، فليس ذلك لأنه إنما يحب الدمامة والقبج لذاتها ، بل لأنه يريد أن يحارب أولئك الذين يلغون فى التفاق والرياء ، وهو ما يدفع المصور الحديث إلى تعبير صريح مباشر ، وفى بعض الأحيان خشن ووحشى . وهو لم يشوه المشهد الواقعى لمجرد الرغبة فى الإثارة ولفت الأنظار أو النيل من نبل الشكل الإنسانى ، بل إنه إنما يلجأ إلى ذلك ليحبر ، مثل « فان جوخ » (١٨٥٣ - ١٨٩٠) ، بقوة عن رؤاه وعذاباته .

الموضوع واللاموضوع في التصوير الحديث

من المألوف في الأوساط التشكيلية أن يقابل الحديث عن موضوع العمل الفني بشيء كثير من الاستخفاف ، كما لو كان موضوع اللوحة التشكيلية أمرا لا يجلب الاكتراث به . ولعل أكثر الأمور تحقيرا للوحة في نظر هؤلاء أن توصف بأنها « لوحة وصفية » ومع ذلك لما من أحد من المتفرجين أو من الجمهور سيكثر بعمل لا يجذب اهتمامه ، مهما كانت الكيفية التي رسم بها . قد يكون المصور مهتما بالأسلوب الذي يبني به لوحته ، بعامل الصنعة الفنية فيها ، ولكن المتفرج أو المشتري لن يجذبه إلى العمل الفني إلا المضمون الذي تعبر عنه .

ومن ثم كان موضوع اللوحة انعكاسا صادقا للانشغالات الفكرية والروحية للعصر الذي يحيا فيه الفنان .. ولكن هل يمكن أن تنقضى تطورا تاريخيا معينا لمضامين العمل الفني ؟

أجل يمكن ذلك . وهو ما يعنى تقصى الانشغالات الروحية والفكرية للأعمال الفنية على مر العصور . ففي العصر الأوربي الوسيط . ونحت تأثير اللاهوت البيزنطى . كان موضوع اللوحة هو عظمة الله ، وقديسة السيد المسيح . وأجساد القديسين ، وأزلية القاعدة الأخلاقية ، وبعبارة موجزة كان موضوع الفن فى ذلك العصر هو التعبير عما فى عمل الخالق من جلاله ومهابة . على أنه ما لبث أن بدأ العالم الغربى يفتح على الشرق . فقد شق الإيطاليون وغيرهم من الرحالة الأوربيين طريقهم إلى الشرق الأقصى ، فرار « ماركوبولو » مثلاً - وكان معاصراً « لحيوتو » - بقاعاً فى آسيا الوسطى لم يقدر لأوربي أن يزورها بعده حتى منتصف القرن التاسع عشر . وأصبح الشرق الذى كان من قبل هدفاً رومانتيكياً بعيداً فى تناول يد تجار البندقية . وصارت كثير من بلدان الشرق مألوفة لهم كأية بقعة فى إيطاليا ذاتها . ظهرت تبعاً لذلك طبقة جديدة من الأعيان جنت ثروتها من التجارة وحلت هذه الطبقة الناهضة محل الأرستقراطية المؤلفة على الأخص من الإقطاعيين ملاك الأرض . وهؤلاء تركز مثلهم الفنى الأعلى فى النمط البيزنطى المترمى . ومع مقدم هذه الطبقة الجديدة النجى « جيوتو » وأتباعه إلى استنباط التزعة الإنسانية فى حياة المسيح .

ثم جاءت إلى الغرب الدعوة إلى أحياء التراث الإغريق . داعية إلى عزة نفس جديدة . ومع عصر النهضة وجد المصورون أن موضوعهم هو الإنسان . بكل عنفوانه ، وعلو مقامه ، وكرامته ثم اتسع الموضوع فأضاف عصر الإصلاح إلى اهتمامات الفنان « الإنسان العادى » ثم جاء القرن الثامن عشر فترع الفن إلى الاهتمام بالإنسان فكراً وعاطفة . ثم تركز الاهتمام فى أواخر القرن التاسع عشر . تحت تأثير الرومانتيكية . على الإنسان الشاعر . ومع تقدم العلوم فى القرن التاسع عشر أصبح موضوع الفن هو ما يراه الإنسان من العالم المرئى ، واستجلاء جوانب

هذا العالم وفقا للقوانين العلمية . وعلى الأخص قوانين الضوء والرؤية البصرية . وعلى أساس من ذلك نمت « الأنطباعية » .

وفي آخريات القرن التاسع عشر وجد الفنان نفسه بحاجة إلى موضوع جديد ، فقد بلبت الموضوعات القديمة ، واستفدت أغراضها مثل ليونة أمتص رحيقها . وبعد أن كان الكلاسيكيون الإغريق والرومان هم الملهمون الكبار في عصر النهضة ، فقدوا طلاوتهم وقوة تأثيرهم . فلم يعد الإنسان في بهائه وعظمته بمنع كثيرا . كما بدأ الخط الرومانتيكي سخيلاً ومثيراً للسخرية . وعلى الأخص بعد أن أفسدته الأكاديمية اللاحقة .

وفقدت الطبيعة بدورها إغراءها للفنان وتأثيرها العاطفي من خلال النظرية العلمية المحايدة الباردة . على أن العلم بدوره ما لبث أن سلب الإنسان حجمه الطبيعي الذي كان له ، فلم يعد المرء مركزاً للوجود كما كان .

ونتيجة لذلك ، وجد الفنان ملاذه منذ بدايات القرن العشرين في « الفن ذاته » فأصبح موضوع التصوير في القرن العشرين اللوحة وتشبيدها .

وهنا ، مثلاً كان الأمر على الدوام ، يعكس الموضوع الانشغالات الفلسفية للعصر . لقد سجل العالم الرياضي الإغريقي « أفليدس » نظريته القائلة بأن أي خطين متوازيين لا يلتقيان ، وبأن أي مستقيم لا يمكن أن يكون له سوى مستقيم مواز واحد فقط ، من النقطة الواحدة . ولكن خلال القرن التاسع عشر دلت الرياضيون على أنه ما من خط يوزاى خطأ آخر تماماً . ثم نبئت نظرية « أينشتاين » منذ أن نحى عن الفكرة القديمة القائلة بأن الخط في حالة الحركة يساوى في الطول ذات الخط في حالة السكون . وقد توصل الفنانون المحدثون إلى نظريتهم في الفن من خلال فكرة قريبة من هذه ، وذلك بالتخلي عن الفكرة القائلة بأن الصورة هي بالضرورة صورة لشيء مرئي . ومن هنا أمكن للفنان الحديث أن يعتد بتشييد

لوحته كموضوع لفنه . وبالتالي أن يتج كل تلك التصاوير المثيرة التي عرفها القرن العشرين .

إن الفن التجريدي هو نتاج لذات التطلعات التي أوصلت إلى نظريات العلم الحديث ، وإلى مشيدات المهندسين والمعماريين المعاصرين . تولد التجريد في التصوير الحديث ، عن حاجة ملحة إلى الانطلاق والابتداع ، شأنه في ذلك شأن الفن الحديث بصفة عامة الذي لا محل لأن نقتطع منه التصوير ونقصيه عنه . والحق ، إنه مهما بدت أول لوحة تجريدية صورتها فرشاة «كاندينسكي» عام ١٩١٠ جريئة ومتهوره ، حتى في نظر مصورها ذاته ، فإننا إذا نظرنا بعين التأمل إلى الحركة التصويرية خلال العشرين أو الثلاثين سنة السابقة عليها لبدت تلك اللوحة متوقفة إلى حد بعيد ، فإن فكرة كل فن جديد هي غرس سابقتهما من الفنون . على أن الخطوة الحاسمة إلى التجريد لم يقدم عليها كثير من المصورين البارزين قبل عام ١٩٥٠ ، ذلك لأن الاتجاه التسجيلي لم يكن آنذاك قد نصب معينه بعد . ويجب أن نلاحظ أن من الناس من ارتضى الفن التجريدي على أنه مجرد اتجاه زخرفي . وإذا كان بعض نتاج الفن التجريدي ، مجرد أعمال زخرفية حقاً ، فإن ثمة أعمالاً تجريدية كثيرة تضعنا إزاء حقيقة إنسانية زاخرة وعميقة ، فإن الخيال والملكات وروح الابتكار ليست أقل تمثيلاً للإنسان من ملكة الملاحظة والتسجيل . وهل يكون الإنسان أكثر إنسانية عندما يقلد ويحاكي عما إذا كان يبتكر ويخلق ؟ لماذا تعتبر اللوحة التجريدية أقل إنسانية من مقطوعة سيمفونية ؟ إن الشكل معبر عن الفنان الإنسان مثلاً تعبر عن الراقص حركاته الإيقاعية ، سريعة كانت أو بطيئة ، هوجاء أو رشيقة .

إن للشكل إذن أهميته في ذلك ، ويمكن أن يتخلى عن تسجيل الواقع دون أن يكون خاوياً أو عبثياً . لما الذي يجذبنا إلى شكل زنبقة على غصن ، أو منظر غروب

على شاطئ البحر مثلاً ؟ أن التكوينات اللونية والأشكال الخالصة هي حقائق بدورها . وهي حقائق جمالية جديدة . تطالب بأن تعتبر كذلك .

وقد أثبتت التجريدية المعاصرة أنها قادرة على التعبير عن مدلولات متنوعة وعواطف متباينة . على أنه إذا كانت بعض الأشكال التي يقدمها الفن التجريدي تقترب من الأشكال الطبيعية . مثل الأشكال الميكروبية التي تتجلى للنظرين خلال عدسة المهرجر . فلا يحذر أن نخلص من ذلك إلى أن المصور التجريدي قد اتخذ من تلك الأشكال الطبيعية أنموذجاً يحتذى به لازماً ، وإنما يجب الاعتراف فقط بأن هذه أو تلك من الأشكال التي تبتكرها التجريدية ليست غريبة عن عالم الطبيعة إلى ذلك الحد الذي قد يتوهمه البعض ممن للطبيعة عندهم مدلول جد زائف .

وفضلاً عن ذلك ، فما هي هذه الأشكال التجريدية ؟ ألم يبتكرها الإنسان الذي هو بدوره جزء من الطبيعة . هو وملكانه وروحه وحواسه وخياله وعقله . بل وأحلامه أيضاً ؟

إن الفنان التجريدي في هذا المقام أنموذج حي « لأسطورة سيزيف » . فالمصور التجريدي كلما اجتهد أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد ارتسم في لوحاته من خلال إيمانه في الابتعاد عنه .

كان مطلوباً من الفنان في وقت من الأوقات حتى يكون تجريدياً ألا يحيل إلى العالم الخارجي . وألا يثير من خلال أشكاله وألوانه أية ذكرى لذلك العالم . ومن ثم كان كل شرح للعمل الفني أيضاً يربطه مباشرة بتجارب الحياة أمراً محرمًا . أو كان يشك في صحته على الأقل . إلا أنه إذا كان من غير المقبول أمام لوحة تجريدية أن يبحث المشاهد في أجزائها عن أشياء واقعية مما يصادفها في حياته اليومية . فليش أمراً غير طبيعي أن تثير التفاصيل التي أودعت في اللوحة ذكريات عاطفية لأمر حدثت للمشاهد في ماضى حياته . ذلك أن المشاهد هو في النهاية كائن حي وله

ماض عاش فيه .

أما بالنسبة إلى معرفة ما إذا كان العالم الخارجى قد تدخل فى عمل الفنان فقد أثبت التطور الحديث لمفهوم الفن التجريدى أن هذه ليست مسألة ذات بال ، وكثيراً ما يمكن أن نحدد على سبيل القطع واليقين ما إذا كانت رؤية الفنان قد اختلطت بواقعه أو تطهرت منها تماماً ، وما إذا كان ما ظهر فى عمله من أشكال أشبه بالأشكال الطبيعية ليس إلا مجرد مصادفة وتوارد خواطر . فهناك من المصورين من تحقق للوحاتهم كل سمات التجريد - حق الهندسى منه - ومع ذلك يجاهرون بأنهم لا يصورون إلا إذا أثارهم الحقيقة المرئية بشكل أو بآخر .

وهناك من المصورين من تجعلك لوحاتهم تفكر فى الواقع ، ومع ذلك فهم يعلنون أن اهتمامهم الوحيد هو خلق تكوين تشكىلى متمتع باستقلاله تماماً عن الحقيقة المرئية ، وأنهم لم يلتقوا بالطبيعة المشابهة إلا فى أواخر عملهم ، أو على الأقل بعد أن يكونوا قد خاضوا فيها شوطاً بعيداً .

وأخيراً ، هناك من المصورين من يمتازون التجريد إلى المحاكاة دون أن يجحدوا أن ثمة هوة سحيقة تفصل بين الأسلوبين .

وعلى ذلك فإذا كانت التجريدية قد فهمت على نحو ضيق فى أول الأمر فإن مفهوم التجريدية قد اتسع بحيث لم تعد قاصرة على النأى عن كل ما يمت إلى الواقع بصلة سواء من بعيد أو من قريب . وأصبح المصور الذى يترجم أفكاراً أو أحاسيس أو انطباعات ، أو يخلق إيقاعات مستوحاة من مشاهد الواقع يعد بدوره تجريبياً طالما أن اللوحة التى ينجزها لا تقوم على موضوع يمكن أن يذكر مثيله فى الطبيعة .

قلنا إن من المصورين من لا يتخذون الطبيعة نقطة ابتداء ، ولكنهم ينتهون إلى الاعتراف بها . فمن التجريديين من يبدعون ألوان وأشكال خالصة . وتؤثر

هذه بعضها على بعض وتثير المشاكل الفنية أمام الفنان ، وتؤمى له بالحلول ، فيمضى إليها ويتجسد الحوار المتبادل بينها وبين المصور فى أرجاء اللوحة . وهكذا تتبلور ببطء واقعة تصويرية لا تستجيب لأية صورة مسبقة ، ولا تترجم أى إحساس محدد ، ولكنها تتفدى من خبرات شق مر بها المصور فى حياته .

وفى المرحلة الأخيرة من العمل يستحوذ على اهتمام الفنان عنصر من عناصر اللوحة . ويزوده بتسميته لها ، وهذه التسمية لا تعنى فى الغالب إلا وجه الشبه الذى اكتشفه الفنان بين ما ابتدعه وبين الواقع . وهذا يعنى أن هذه التسمية لو كانت متفقة مع اللوحة ، وأمكنا أن تلخص مدلولها ، أو على الأقل نهيئنا لإدراكها بمزيد من السهولة ، فإنها ربما كانت تفسيراً ذاتياً من قبل المصور أيضاً وفى هذه الحالة فإنها بدلا من أن تكون مفتاحاً للوحة تكون مجرد لافتة أو علامة مميزة فحسب ، ونصبح فى حل من أن نفسر اللوحة على النحو الذى يترأى لنا ، حتى إذا كان مخالفا للتسمية المقترحة .

على أن الجمهور كثيراً ما لا يستنىف هذه الحرية المعطاة له فى فهم اللوحة وتفسيرها . بل يجب أن نقول أنه يعتبر هذه الحرية أمراً ليس مسموحاً له ، ذلك أنه ينمى على الفنان أنه إنما يقصد بالتسمية المقترحة التقوية عليه ، وجعل العمل أكثر غموضاً .

إلا أن اللوحة على أى حال شىء أكثر رحابة وأكثر تعقيداً من أية تسمية تطلق عليها . إنها خلقت فى أى أنها قران موفق بين الصنعة المثقنة والقرحة الملهمة . وبعبارة أخرى فإن اللوحة مزيج مما يمكن للكلام أن يجاهر به وما يعجز الكلام أن يفصح عنه . بل إن فصاحة اللوحة إنما تتجلى على الأخص عندما ننسى تسميتها ، وعندئذ تكشف اللوحة عن كل مكتوباتها ، وتصبح فى كل لحظة ذات مغزى جديد .

وبعبارة أخرى يجب أن نشيح عن اسم اللوحة التجريدية ، ونعتمد إلى استشفاف التكوين التشكيلي فيها ، فتتذوق التلوين : نصارته ووضائته ورقته ، وأن نتابع الرسم ، ششعر حيوية الخط : صرامه المستقيمت ، ودقة المنحنيات ، وحدة الزوايا ، وأن نمضى إلى الالتقاء بشخصية الفنان ، وبالواقع الذى أثرى إحساسه الفنى .

لقد وضعنا فى النصف الأول من القرن العشرين أمام طبيعة محكومة مطورة مسك بزمامها بواسطة الإنسان . ولهذا لم تحل لوحات ذلك النصف الأول على أى حال من اجتماع العاطفة بالتفكير . على أنه قد ظهر اليوم من الفنانين من يريد أن يقصى التفكير على مجال اللوحة إقصاء تاماً ، ويحاول أن يحذو حذو الطبيعة فى طاقتها الوحشية اللا عقلية ، فتجد من النحاتين من لا يعمد مثلاً إلى صقل تماثيله ويتركها بمظهر الخامة الأولية فتبدو سطوحها مثل جذور الشجر أو قطع الصخر أو الحجارة التى تقذف بها الحمم البركانية . بل ويجد من المثالين من يشيد تماثيله من مجرد تجميع كتل صلبة يتحاشى قدر الإمكان إدخال أى تعديل على طبيعتها . فيستعمل قطع الحديد الخردة مثلاً ويكتفى بلحامها لبناء التشكيل الذى يريده فتبدو أعماله كأنها حطام صدئ يتخذ شكل تجمعات شواه ممسوخة ولا معقولة .

وكذلك فإن من المصورين من لا تقدم لوحاته إلى الناظر إليها غير لقاعات متخبطة من البقع والطين والخطوط الموهجاء إذا أوجت بشىء فبأعشاب شعثناء فى حديقة لم يقرها بستانى منذ أمد بعيد ، أو بسحب هائمة فى سماء مثل الكهوف ، أو بجوائط علامها العطن ، وقد توحى أيضاً بالدخان فى بطون المداخن ، وبالصدأ والوحل والتراب والطحالب العالقة بالصخر ، وبالأرض المحروثة ، والأحشاء ، وجذوع الشجر . وقد يحدث أيضاً أن يحتذى الفنان الحديث بالطبيعة عندما تحطم المادة ، فلا يصور لنا إلا مواداً قذرة ، ممسوخة ، إنما توحى بأكوام الطين ترسب

على الأشياء بعد أن انحسرت مياه الطوفان مخلفة وراءها شتى صور الدمار .

وقد تقدم الباحثون بتفسيرات عديدة لهذه التزعة المتفشية بين كثير من المصورين المعاصرين . وربما كان أحد التفسيرات الجادة في هذا المقام هو القول بأن الفنان الحديث كثيرًا ما يكون غير قادر على التأقلم بالحضارة المحيطة به ، فينفث في ألوانه ورسومه لواعج التمرد المتمثل في أعماقه ، يستخدم فيه كمحاولة رومانتيكية للهروب من وطأة الحضارة فيلقى برواه في أحضان المادة التي لم تمتد إليها قبضة الحضارة أو نفضت يدها عنها ، محفياً في لوحاته بالطين والصدأ والحطام لأنها طرف النقيض من تلك الأشياء اللامعة المجولة المعبقة التي تضعها الصناعة الحديثة في بتناول أيدينا اليوم

في مواجهة الشيء النافع غير المستهلك الذى صقلته آلات المصانع يعلى المصور الحديث كثيرًا من شأن النفايات التي أهلها المجتمع وأسقطها من حسابه ، وربما أمكن للمصور الحديث من خلال معالجة موضوع المادة المنفثة أن يصل بفنه إلى أبعاد إنسانية تثير في النفس إحساسًا دفينًا بما في الوجود كله من دراما عارمة تتولد من ذلك التضاد الصامت الأبدى بين المجد الذى مصيره إلى زوال والنفي المحكوم به على ما كان براقًا مشتهى يومًا ما .

ومن المظاهر التي من هذا القبيل أيضًا ، ولكنها أقل تطرفًا وبأسًا ذلك الشغف المعاصر بكل ما هو قديم من الأشياء مثل الكتب والإثاث ، وكل القطع الأثرية وشبه الأثرية التي يحيط الإنسان الحديث نفسه بها في داره أو مكتبه ، كما لو كان الإنسان الحديث يشق عليه أن يقطع وشائجه بأصوله القديمة .

ويمثل التجريد عند بعض المصورين العود إلى « التعبيرية » الأبدية ممثلة في عدم الاطمئنان إلى العقل ، والإيمان بأن اللامعقول هو حقل الثراء الحقيقي ، والتشوق

إلى ما لا يحده وما لا حدود له . وفي هذا المقام تطالعنا عبارة فنانا الراحق ، رميش يونان ، إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيًا للتوصل إلى ما لا يمكن أن يتصوره عقل . وإن الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقًا للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق ، وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملًا في التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات . وهذا التحليق . وهذا الغموض . وهذا الانطلاق - هذه الحرية التي ربما لم تكن إلا وهماً من الأوهام . هي كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان .

ولهذا فقد رأينا من المصورين المعاصرين من يرسم صورًا بترك فيها فرشاته تتجول بغير هدف . كأنما عقله الباطن هو الذي يحركه . وعندما يسعى المصور إلى التعبير عما أحس به إزاء الطبيعة فإنه لا يفعل ذلك عن طريق نقل أجزائها ومحتوياتها التي تقع عليها عيناه ، بل عن طريق وضع الألوان والخطوط المعادلة لأحاسيسه إزاء الطبيعة ، ومن ثم يخلق في النهاية لوحة هي في الوقت ذاته استرجاع للحقيقة المرئية وخلق تشكيلي خالص .

هل يقلل من قدر لوحته بعد ذلك أن يبقى استرجاع المتفرج للحقيقة المرئية التي ألهمت حواس الفنان أمرًا متعذرًا بغير الاستعانة بالتسمية التي أطلقها على لوحته ؟ ليس هذا بالأمر المستغرب على أي حال في مجال كثير من الأعمال الفنية ، وعلى الأخص في مجال الموسيقى ، فهل يستطيع المستمع إلى مقطوعة مثل مقطوعة « السحب » ، لكلود ديبوسي ، أن يستخلص موضوعها من مجرد متابعة ألحانها دون معاونة من الاسم الذي أطلق عليها ؟ وإذا كانت الإجابة على هذا التساؤل بالنفي ولا شك . فهذا ما يحدث بالنسبة للتصاوير التجريدية أيضًا . وإذا كانت اللوحة التجريدية لا تحدد بدقة ما توحى به فلأنها بدلا من أن تقدم صورة محددة للوجود تحاول أن تقدم لنا صورة متعددة الجوانب . دائبة التغير والحركة مثل

الوجود ذاته ، وثرة بكل الغوامض التي يحتويها ، وتقودنا إلى أن نتبين أوجه الشبه بين كثير من الأشياء التي تبدو في النظرة الجامدة للوجود غير متشابهة .
وقد كان الفضل الأكبر للتجريدية الحديثة أنها أعلنت في الوقت المناسب أحقية الفنان في الانطلاق . وقد عرف أولئك المصورون الذين آثروا الحرية الحققة دون أن يتردوا في التهور أو اللامبالاة - عرفوا كيف يتحملون مسئولية استخدام هذه الحرية لإثراء التراث الإنساني .

وليس بالإمكان أن ننكر أن ثمة شيئاً موضوعياً وإيجابياً في ذلك الاهتمام الذي أولاه كثير من المصورين غير المترمين للأشياء المتواضعة التي لا نوليها اكتراثاً كبيراً في حياتنا اليومية ، ونعتبرها تافهة أو منفرة أو غير جديرة بالالتفات إليها . والحق أن إحدى مهام الفن الأصل أن يكشف لنا نواحي الجمال فيما لا يلفت الأنظار إليه ، فيجولو لنا بذلك مواطن الجمال في كائنات كنا نخطئ الحكم عليها أو نسيء تقديرها من قبل . وهنا نلاحظ الجهد المبذول لتوسيع دائرة ما هو جميل بلفت الأنظار إلى قطاعات من الحياة والطبيعة لم تكن تعد من الجمال في شيء من قبل .

قد ينقص استبعاد الشكل التقليدي من قدر العمل الفني ، ولكن هذا النقص يعوضه الفنان الحديث كثيراً باستخدامه اللون ومعالجة سطوحه به . على أننا في لوحات بعض التجريديين نجد أنها ليست فحسب غير نظامية الشكل ، بل وينقصها اللون أيضاً . على أن مؤيدي هؤلاء المصورين اللاموضوعيين واللاشكليين واللاوليين يقولون إن رائد المصور الحديث أن يذهب اليوم إلى ما هو أبعد من التصوير .

والواقع أن التجريدية لم تكشف عن كل إمكاناتها إلا بعد وفاة كل من رائديها الكبيرين « موندريان » ، و« كاندينسكي » في عام ١٩٤٤ . لاشك أن بالإمكان أن نقول إنه إلى جانب المتحمين إلى « التجريدية الهندسية أو للمعمارية » هناك ممثلو

« التجريدية الغنائية أو التعبيرية » أو بعبارة أخرى نجد من ناحية أولئك التجريديين الذين انتحوا جانب التشديد ، ونجد من ناحية أخرى أولئك التجريديين الذين أفرغوا في التجريد مكونات صدورهم . هناك أولئك الذين لا يعترفون إلا بصرامة العقل ، وهناك الذين لا يعترفون إلا بطلاوة القلب . إلا أننا يجب على أى حال أن نحذر أيضًا المبالغة في تبسيط الأمور . ففي داخل كل من هاتين الطائفتين فوارق لا يستهان بها بين أفراد المصورين ، كما أن هناك من المصورين التجريديين من يعارضون التقويض المتطرفين .

لنرى أعمال كل من الإيطاليين « مانيللى وبيتورى » . إن الأشكال التى يصورها كل منها هى أشكال هندسية منتظمة . على أن أشكال الأول صارمة واضحة الحدود ، كما لو كانت مقطوعة من صفائح معدنية . كثير من الزوايا الحادة والمثلثات مدببة الأطراف ولا استدارة في الأركان . أما عن اللون فقد تعمد المصور أن يكون باردًا جافًا . وإذا ظهرت قوى متعارضة في اللوحة فهى مسيطر عليها ، كما لو كانت في قبضة آلة عتيدة . إنه فن تابع من عقلية معمارية تتحكم فيها المعادلات الرياضية والتجارب التكنيكية .

أما تصاوير « بيتورى » فهى على العكس من ذلك لوحات شخص يجب الدقة إلا أنه يهوى الانطلاق أيضًا . الأشكال غير محتقة بين خطوط خارجية . ويولد الشكل عادة من تضاد الألوان التى تمتاز بقدر كبير من الرقة والطلاوة . والضوء الذى يشع منها يمتاز بشفافية وعذرية تذكر المتفرج باليوم الأول للخلق ، حيث كان كل شيء بكرًا وطهرًا ، نورًا يضىء القلب ، ولا يعمى الأبصار . وفى مقدمة التجريديين المعاصرين « جان بازين » (المولود عام ١٩٠٤) سعى إلى توفيق بين الإنسان وعالمه ، وتأكيد دوام العالم المرن . ونقل إلى معاصريه الإحساس بالفرحة والرضا الذى يغمر الفنان في حضرة الطبيعة . وقد أفرغ بازين

كل ذلك في لوحات ليريكية ديناميكية توحى - دون أن تكون مناظر طبيعية بحتة - بالأشجار والسحب والبحر والسماء والزرع .

وقد استفاد « بازين » في بناء أسلوبه بالترجاج الملون على نوافذ الأبنية في القرون الوسطى - لا من أجل الظفر بالإلهامات الروحية ، بل لاستكشاف تأثير الضوء على الألوان الخالصة . وتشبه الخطوط السوداء المخطوطة بالمساحات اللونية في لوحاته القضبانية الحديدية على النوافذ . إلا أنه عمد مع الوقت إلى التلطيف من البناء التشكيلي الجامد في سبيل مزيد من بقاء الألوان المتداخلة غير المحاصرة .

وقد غنى « جان لي مول » (المولود عام ١٩٠٩) أسلوباً نصف تجريدي مع الاهتمام بالرمزية التي عرضها من خلال مناظر شبه طبيعية مفعمة بومضات من الضوء مثل لمعان الجواهر في الغرف المظلمة . وهو ما تجلده أيضاً عند مصوره آخر هو « راؤول أوبالك » (المولود عام ١٩١١) وعند « الفريد مانيسي » (المولود عام ١٩١١) فقد طعم مشاهد الطبيعة التجريدية بعلامات ورموز قائمة .

وقد حاول « بيرتال - كوت » (المولود عام ١٩٠٥) ، أن يعبر من جانبه تعبيراً تشكلياً عن غير المرئي ، ولم يوجه اهتماماته إلى الغوامض الكامنة وراء المذنية الحديثة بل إلى قوى الطبيعة ، فأعطى في لوحاته شكلاً ملموساً للريح والظلال من خلال تجربة الوجود في الطبيعة ، على أنه لجأ في أعماله الأخيرة أيضاً إلى تجسيم قوى الطبيعة غير المنظورة في رموز وعلامات إيحائية . كما وجد منطقاً داخلياً لفنّه جرفته إلى التجريد .

أما « جوستاف سينجيه » (المولود عام ١٩٠٩) فقد بدأ تكميئاً وأراد أن يلتزم التعبير عن العالم المنظور ، إلا أنه بدأ بالمشاهد الطبيعية ليضمي في النهاية خارجاً عن عالم البشر والأشياء . مستفيداً من درس « بول كلي » القائل بأن مجرد الخطاطرة العابرة قد توصل الفنان إلى لوحة متكاملة حافلة بالمعاني والإيحاءات .

ومثل « سينجه » بنى « موريس استيف » (المولود عام ١٩٠٤) أعماله التجريدية على التجربة التكميلية السابقة مستخدماً الخطوط الخارجية لتحديد أشكال يشغلها بألوان فاترة . موحياً إيماء خفياً إلى الناس والأماكن والمباني والأشياء .

أما الأسبانية « فيرا داسيلفا » (المولودة عام ١٩٠٨) فقد استخدمت أيضاً أسلوباً شبه تجريدي يوحى بالطبيعة دون أن يكون طبعياً . وموضوعها المفضل هو مناظر المدينة في خطوط أفقية وطولية تأسر بينها المساحات والفضاء واليادين والشوارع وحلبات المبارزة . وكانت هذه المساحات في أعمالها الأولى ذات مسحة سريالية . فنجد مدائنها مكتظة بشخص مثل الشخص الذى تهيم أطرافها فى الأحلام الصامتة . على أنه منذ عام ١٩٥٠ تحررت رؤيتها الفنية من النكهة السريالية ومضت شباكها الخطية إلى آفاق أكثر تجريدية أو على الأقل أكثر عمومية وانبساطاً . وتعد « داسيلفا » واحدة من جيل من المصورين بدعوا بنوايا طبيعية . فاستخدموا التجريد وطبقوه على موضوعات طبيعية . إلا أنهم وجدوا أن لوحاتهم أوغلت بهم فى النهاية بعيداً عن الطبيعة الملموسة كلها .

والذى فعله هؤلاء المصورون هو فى الواقع تنمية لمنطقهم الداخلى أكثر منه توسيعاً لنظرتهم إلى الوجود . على أن الذى جعل فنه مقبولا هو أن هذا المنطق الداخلى جاء أصداً وانعكاسات للعالم الخارجى . والحق أن السمة التى ميزت عالم ما بعد الحرب أن وجود الأشياء أصبح أقل أهمية من ذى قبل . واحتلت محلها قوى غيبية . فقد وعدت الطبيعة البشر مثلاً بطاقة حيوية من لا شيء . وانتهى بها الأمر إلى إشهار تهديد مهول فى وجه كل البشر بالدمار الشامل . أى بدمار كل الأشياء ومن ثم هذه الأشياء زائلة . والتى لا تزول هى القوى الخفية . هى الطاقة غير المرئية . إذن . عالم المحسوسات زائل تافه . ويجب أن يقصيه الفنان من مجال

اهتمامه ، وأن يركز على ما ليس بزاثل ، وهى تلك القوى الكونية التى شغل بها جنداً « فرانتز مارك » من قبل . ومن قبيل القوى الكونية أيضاً العواطف والفكر البحت ، والممتلكات الروحية الخفية فى الإنسان . ولهذا روى أن تحتل هذه مكاناً لافتاً فى لوحة المصور الحديث ، كما أن سبيل الاتصال بين الناس قد أصبحت إلكترونية إلى جانب كبير فى هذا العصر ، وقل الاتصال من خلال الكلمة المتفوه بها أو المكتوبة ، ثم هناك تلك المعادلات والاختبارات العلمية والنظريات التى لا يكاد يتصورها العقل العادى ، كل تلك الأمور التى ظهرت فى هذا العصر وأثرت فى حياتنا هى بدورها عوالم غير واقعية جديدة على الفنان ، وعليه ارتيادها بفرشاته وقلمه . وهذه هى العوالم التى ارتادتها « فيرا سيلفا » وجيلها من الفنانين ، وينعكس العالم الجديد فى أعمالهم لا بطريقة موضوعية ، بل كمجربة حياة من خلال الحدس والإلهام على الأخص .

على أن أكبر المصورين الذين استفادوا من التجربة التكميلية ومضوا بها إلى نجاح باهر فى مجال التجريد هو المصور ذو الأصل الروسى الذى استوطن باريس « نيقولا دى ستائيل » (المولود عام ١٩١٤) وقد مات متحرراً عام ١٩٥٥ فى الوقت الذى بدأت فيه نسجات النجاح والشهرة تلداعب روحه المجهدة المنزقة . وبينما كان معاصرو « دى ستائيل » يدمون من الطبيعة وينتمون إلى التجريد فإنه تحرك فى الاتجاه العكسى ، بأنياً لنفسه أول الأمر أسلوباً تجريدياً ، ثم مطبقاً إياه بعد ذلك على المشاهد الواقعية كما فى مجموعته الشهيرة عن للموسيقين ومجموعته عن لاعبي الرياضة .

وإذا وقفنا أمام « روجيه بيسير » (المتوفى عام ١٩٦٤) ، فستطل علينا الطبيعة من لوحاته ، فما هى خضرتها كلها ، وما هى أضواء الريح ، وما هو عبير الخوخ والتفاح يعبق الآفاق ، وما هى السماء الزرقاء خلف أغصان الشجر ، وما هو

غروب الشمس يسحره وأسراره . على أن كل هذا ليس له من أهمية قدر ما للطريقة التي يحس بها الفنان كل هذه الطبيعة ، والنحر الذي يترجم به أحاسيسه وافتعالاته . ولم يكن ييسير من أولئك الذين يدعون الاستحواذ على الأشياء أو السيطرة عليها ، بل هو يقترب من الكائنات بتواضع وينحني عليها ، ويركع بحوارها يداعبها بوله خفي . وبيقينا الثراء اللوني عند سطح اللوحة على الدوام ، ولكننا نحس بأعماق خفية خفي في أكثر الألوان قربا .

وصفوة القول ، أن المصورين التجريديين قد اعتمدوا أيضًا على كثير من الموضوعات الواقعية إلا أن ذلك لم يحملهم على التضحية بالرغبة العارمة في أعماقهم لتجاوز الرؤية البصرية ، ومع ذلك ليس من هو أشد حرصًا على المطالب التشكيلية من التجريديين المخلصين . كما قد يحدث أيضًا أن يصور التجريدي لوحة دون أن يكون محكومًا بموضوع ومع ذلك فإن الفرار التام من العالم المحوط به أمر غير ممكن . فالطبيعة موجودة بشكل أو بآخر على الدوام في اللوحات التجريدية وهي تنجلي في هذه اللوحات على الأخص كشيء معاش ، أو كنتيجة لقاء بين حساسية دينية (ليس بلازم أن تكون مسيحية) ، وروح منشغلة بالتضاد بين النور والظلمة . وفي كثير من اللوحات التجريدية نجد أن الضوء يخوض معركة ، ويجاهد لاختراق الظلمة ، وحينًا ينجح فيخرج من هذه المعركة ممزقًا ، وتظل الظلمة التي تحوطه تهدده بأن تحنقه من جديد . ومن هنا نجد في اللوحات التجريدية توترات تتحالف مع ظلال القلق الباقية دوامًا في هذه اللوحات (على الرغم من كل ما في اللون من جلال وإغراء و...) التكوين من اتساق) لتتق بالتحديد في التصوير إلى مستوى الدراما الموجودة في المسرح الحديث أيضًا .

كيف تقرأ صورة

يقول الفيلسوف المعاصر «أرنست كاسير» فى «مقال عن الإنسان» عام ١٩٥٣ «إن الإنسان لا يمكن أن يهرب من إنجازاته . وهو ما عاد يعيش فى عالم مَادى فحسب ، بل يحيا فى عالم من الرموز أيضاً . إن اللغة والأسطورة . والفن . والدين جوانب من عالمه المعنوى . ومن هذه الحيلوط المتنوعة يفزل عالمه الرمزى . ذلك النسيج المعقد المستقى من تجربته الإنسانية » .

ويمكننا أن نعرف « الرمز » بأنه ذلك الذى يوحى بشىء آخر . بفضل وجود علاقة من نوع ما بينها . والرمز على الأخص يكون علامة مرئية تومئ إلى شىء غير مرئى ، وذلك كما يرمز الأسد إلى الشجاعة . أو كما ينبئ اللون الأبيض عن الطهارة . والأحمر عن الحب ، والأخضر عن السعادة . وإذا كانت هذه الرموز رموزا عامة . فإن هناك أيضاً رموزاً خاصة لا يدرك مراميها إلا الفنان نفسه . على

ه يمكن أن تعتبر الرموز كلها أيضاً رموزاً خاصة وذلك متى وضع في الحسبان أن
 ا من شىء له المعنى ذاته بالنسبة لشخصين . وعلى سبيل المثال فإنه إذا قرأ قصيدة
 ر شاهد لوحة أكثر من شخص فقد يصل كل منهم إلى معاني قد لا يصل إليها
 لآخر ، وذلك لأن لكل تجاربه وخبراته وذكرياته وأحاسيسه التي تجعله يجرى على
 لعمل الفنى أو الأدبى إسقاطات خاصة ، بل وقد تكون أيضاً إسقاطات شديدة
 الخصوصية . وعلى الرغم من أن الرموز الخاصة لا توصل إيماءاتها مباشرة إلى
 المتلقى ، إلا أنها على أى حال غنية في مضامينها ، فهي تفصح عن الشخصية ،
 وتكشف عن الحاصل والأمزجة ، إنها تريح الستار عن اهتمامات الفنان الراسخة ،
 والأفكار المستحوذة عليه .

وكما اتصفت بعض حقبة الفن بطبيعتها وتسجيلها للواقع للموس ، اتصفت
 بعض حقبة الفن أيضاً ببراء رموزها ، ويبدو أن « الرمزية » قد نمت اليوم مع تزايد
 اهتمام العصر بالعقل ودوره في إدراك العالم . فقد كان القرن التاسع عشر أشد
 التصاقاً بالواقع ، وأكثر اعتداداً بالنقل الحرفى ، وكان ذلك بسبب التعويل الكبير
 على وجهة النظر العلمية ، وقدرتها على أن تعطينا صورة للعالم ، كان لا زال
 بالإمكان تبين معالمها . على أن القرن التاسع عشر ذاته لم يخل من فنانين رمزيين ،
 وربما كان أعظمهم المصور الفرنسى « أوديلون ريدون » الذى ولد عام ١٨٤٠
 وتوفى عام ١٩١٦ . وقد كتب ريدون يقول « ما من أحد يستطيع أن ينكر على
 إضفالى الإيهام بالحقيقة على أكثر ابتداعاى الواقعية . وأصالى كلها تركز فى أنى
 وضعت منطق المرئى فى خدمة اللامرئى » .

وقد كان وضع « المرئى فى خدمة اللامرئى » الشغل الشاغل أيضاً لواحد من
 أهم مصورى القرن العشرين وهو الايطالى « جورجيو دى كيريكو » الذى ولد فى
 اليونان عام ١٨٨٨ وفقد أباه فى سن مبكرة ، وأباً كانت مأساته الأسرية ، فقد

ظلت رؤيته متجهة نحو الماضي . ونجد في لوحاته بحثاً قلقاً عن أمن مفقود ، وكثيراً ما نلتقي فيها بأحاسيس شخصية لتهديدات علوانية تكاد تغيب عن أنظارنا وإن كنا نلمس وجودها من خلال ظلها المللق داخل المشهد المصور . ويكاد القلق الذي ينهش أعماق الفنان يتضرع بأن يبق كل شيء على ما هو عليه ، ولا يخطو ذلك الشخص العدواني إلى إطار الرؤية فينقذ تهديده ويقع المحظور . ولهذا اكتسبت لوحات « دى كيريكو » بسكونية تضطرم بقلق مضمر ، ويهيب بنا أن نضرب معه بالأ يحدث مكروه . وفي لوحات هذا الفنان أيضاً نجد سكون المشهد مغلفاً بضياء ساعة متأخرة من أصيل امتدت على الأرض ظلاله . ومع مقدم الليل الوشيك سيخطو الشبح الخفي خطوته ويضرب ضربه القاصمة ويضحى كل هذا المشهد السكونى ظلاً أسود .

وقد استخدم « دى كيريكو » الأشكال المعارية في مدن قديمة خلط مياديتها وشوارعها أو كادت من البشر للإحياء بقلق مضى وعزلة خائفة . أما تلك البواكى المترصة في خط لا نهائى فتفقد إلى ضياع . كما أن الساعات الحائطية التى نراها في لوحاته ترمز إلى الزمن الفات . ولعل « الزمن » هو الانشغال الأكبر إن لم يكن الأوحده لهذا الفنان الصغير . ويمكننا أن نطلق على لوحاته جميعاً عنواناً واحداً هو « لقد فات الأوان » . وربما نكاد نسمع صوت الفنان يهمس من وراء بواكيه قائلاً « كيف مضى الوقت سريعاً . كيف مضت السنون وولت . ضاعت منى الأيام بسرعة . إن الليل لم يأت بعد ، لكن مجيئه أصبح وشيكاً » . وهو يريد أن يهيب بنا قائلاً ، ودعها ، ودع شبابك وسعادتك التى تضيغ منك إلى الأبد » . أو ربما نسمعه يقول « تقف الأيام مثل صف من البواكى تمضى متباعدة . يبحث مرآها في النفس الشجن » . وغالباً ما نرى في الأغوار البعيدة قطاراً يمضى بصفيره ودخانه مبتعداً فيرمز إلى « الفراق » وهو ما لمجد الفنان يطلقه ، عنواناً لواحدة من أهم

لوحاته . والشخص الذى تجلده فى هذه اللوحة يقف فى الحلاء المحيط به قلقاً تائهاً .
دون أن يتبين لنفسه وجهة أو مقصداً . بل وحتى المنظور كله يبعث فى الوجدان
إحساساً بالغربة .

أى انطباع تستقيه من لوحات « دى كيريكو » ؟ هل أنت مُسِيرٌ أم مُخَيَّرٌ ،
هادئ البال أم تستبد بك المولجس ، برئٌ أنت أم يقض الإحساس بالذنب
مضجلك ؟ هل لك من مخرج أو مفر ؟

هل توقف تصاوير « دى كيريكو » بداخلك من قريب أو بعيد بعض ذكريات
خاصة ؟ ربما كان جديراً بالاعتبار إزاء هذه اللوحات أن تبين كيف يمكن أن تتأثر
مشاعرنا بصور أشياء لم تلخل حياتنا قط . هل استطاع المصور أن يصوغ تجربته
الخاصة على نحو يخاطب فى أعماقك تجربة خاصة بك ؟

لاشك أنك وأنت تقلب هذه الأسئلة ستجد نفسك تطرح مشكلة « الزمن »
فن خلال أشياء ملموسة خاصة أو عامة استطاع « دى كيريكو » أن يثير فيك مسألة
« الزمن الفالت » وما يعنيه ذلك بالنسبة لنا . إنه يصور « الأماكن » ولكن الدلالة
هى « الزمن » إن ما لا يمكن أن يرى يجب أن يعرض من خلال ما يمكن أن يرى .
وليس هذا بالأمر الجين . وهى إحدى المهام الشاقة التى آلى التصوير الحديث أن
يأخذها على عاتقه .

وتعتبر « الطفولة » بالنسبة للكثرة الغالية من الجنس البشرى أيام سعادة
مباركة . على الأقل من خلال تأمل الماضى من موقع الحاضر . وكثيراً ما امتلح
الكبار بأنهم لازالوا مثل الأطفال لم تفسدهم الحياة . ونرى « شاجال » يترجم هذه
الحقيقة فى أعماله ، فيبدو مفرط الحنين إلى طفولته التى أمضاها فى قريته ، وهو فى
هذا المقام يسلو محطفاً عن « دى كيريكو » الذى يغمس استرجاعه للماضى فى قلق
مؤرق . ويحكى لنا « شاجال » فى لوحاته عن طفولته ببراءة الشاعر وصراحته ،

وينطلق « شاجال » على سجيته في يحكى في لوحاته - مثلاً فعل القصاص الدغاركى الكبير « هانز كريستيان أندرسين » - العديد من ذكريات طفولته الطلية . يعيش الإنسان والحيوان في لوحات « شاجال » جنباً إلى جنب يجمعها عالم واحد ، وهو ليس عالماً مادياً فحسب ، بل هو عالم نفسى أيضاً ، وبينهما اتصال يمكنها من التضاهم ، بحيث أن الثور قد يتذوق نكتة يلقيها قروى ، أليس الحيوان شخصاً ، وهناك ما هو حيوانى فينا نحن أيضاً ؟ ويكشف لنا « شاجال » أن الحيوان والبشر على قدم المساواة ، والبيوت يمكن أن تتقلب رأساً على عقب . قد يعتقد الكبار أنهم أدخلوا النظام على العالم ، ولكن الطفل والحيوان يعرفان حقيقة الوجود أفضل من الكبار ، كما يمكن أن نستمتع لدى « شاجال » أيضاً بالاستخدام الاعباطى للألوان . إن الألوان مثل الأشكال تأتى معكوسة ، أى توضع حيث لا يجب بحسب المفاهيم العقلية أن توضع . ولكن عند « شاجال » ليس هو العقل ما يوجه الفنان ، إنها رؤياه الداخلية ، وذكريات طفولته القديمة . وعندما يصيغ رأس الرجل باللون الأخضر ، فذلك لأن البقرة التى تشاركه اللوحة ترى رأسه على هذا اللون . وللعثرة عين إنسان ، على حين أن للإنسان عين ذئب . وليس ثمة ما يمنع إذن أن ترتسم على شفقى الحمل ابتسامة بريئة أو مكبرة . إننا هنا من جديد إزاء إشارات تسمى إلى علاقات يخلقها الغموض . أو بعبارة أخرى إننا إزاء رموز مفرقة فى الذاتية .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة « لبول كل » (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، بعنوان « حول السمكة » رسمها عام ١٩٢٦ فقد تيلو لنا الرموز التى تحتويها مفرقة فى الذاتية أيضاً ، ولكن فلنحاول أن نفك طلاسمها ونقرأ مراميها . يعرض لنا الفنان فى لوحته عدداً من الأشياء تبدو مثل الأشياء الزهيدة التى يجمعها طفل يحشوها بحبيبه ، لكنها بالنسبة له هو ذات قيمة كبيرة . وقد كان « كل » حقاً طفلاً كبيراً . ويبنى من

طفولته غير المتخل عنها فلسفة تربوية ثرية ، ورؤية للوجود من أجدر رؤى الفن الحديث استحقاقاً للاهتمام .

ولنبداً بالسمة التي تتوسط اللوحة . وعلينا أن نذكر ونحن ننظر إليها أن « بول كلي » في شبابه الباكر رحل إلى إيطاليا للدراسة ، وكان من أكثر ما علق بخياله في هذه الرحلة متحف الأحياء المائية بنبولي . ويدعوننا « كلي » بسمكته أن نذكر أن الحياة الإنسانية ذاتها وفدت من البحر . وأنه ذات يوم موغل في القدم كان عالمنا بحرًا محيطًا بنا . وأن الحياة على اليابسة إنما تبدأ بسمكة خرجت من الماء . وقد عني « كلي » كثيرًا في لوحاته أن يصور لنا الأعماق البحرية بإضاءاتها الغامضة ، وقد وجد في ذلك مجالاً مناسباً ليقدم رموزاً توميء إلى عالم الفانتازيا الصامت ، الذي تتدفق في العقل على الدوام أمواجه . ويمكننا أن نترك المتفرج بعد ذلك يحوس بعينه في الرموز التي تتضمنها لوحة « بول كلي » المذكورة ، ويفعل المثل بالنسبة للوحاته كلها . ويكفي أن نقول للمتفرج إن الفن الحديث يتضمن دعوة إلى المشاركة ، وذلك بأن يستخلص كل إزاء هذا النوع من اللوحات - وهي ليست بالقليلة - المعاني والانطباعات والأحاسيس التي تتفق مع مزاجه وذكرياته الخاصة عن العالم . ولا يمكن أن يحدث إجماع على معنى واحد لعمل من هذه الأعمال ، التي تظل حوارًا مفتوحاً إلى أقصى حد بين المتفرج والفنان . وقد تمضى هذه اللوحات في بعض الأحيان إلى سوء الفهم أو الانحراف عن دلالاتها الأصلية ، بل وإلى إعطائها من المعاني ما لم تدر بخلد الفنان قط ، ولكن هذا داخل في إطار اللعبة أيضاً ، ويقول أستاذنا صلاح طاهر ، وهو فنان عصري بحق ، إنه يستمتع كثيراً بالاستماع إلى التفسيرات التي يلقى بها بعض الذواقة من المتفرجين لبعض أعماله ، وقد يصل الأمر - على حد قوله - أن تكون هذه التفسيرات أكثر عمقاً مما عناء هو نفسه برموزه التشكيلية .

ومها أوغلت رموز الفنان في الذاتية وأغرقت في الغموض ، فإنها لا تتأني على تفسيرات المتفرج المدرب على عملية التذوق ، ويقول « بول كلى » - في محاضراته المطبوعة عام ١٩٤٨ « عن الفن الحديث » - إن الفنان ، ربما كان عن غير تعمد منه ، فيلسوفاً ، وإن لم يكن - مع المتفائلين - يعتبر هذا العالم أفضل العوالم التي يمكن أن توجد ، وإنه ليس من الرداءة حتى يكون غير صالح أن يتخذ الفنان أنموذجاً إلا أن الفنان يعتبر هذا العالم في شكله الحاضر ليس العالم الممكن الوحيد . ولهذا فهو يراجع بعين نقادة الأشكال المكتملة التي تضعها الطبيعة أمامه . وكلما زادت نظراته تعمقاً أمكنه أن يمد رؤيته من الحاضر إلى الماضي وإلى المستقبل ، وما يستحوذ على اهتمامه أكثر من أى شيء آخر هي عملية الخلق ذاتها ، أو بعبارة أخرى فإنه يتعلق لا بالصورة الطبيعية في حد ذاتها ، بل باعتبارها عملية تكوين أنضت إلى الشكل الموجود .

إنك يجب أن تسأل نفسك أمام لوحة من لوحات الفن الحديث بشجاعة - ولكن بحصافة أيضاً - هل أنت موافق على ما يقدمه لك الفنان ؟ يجب أن تلتل نفسك بالإجابة ، ولا تخف من أن يسخف أحد يرايك ، فأعمال الفن الحديث تختلف عن الروائع الكلاسيكية . فإذا كانت هذه الأخيرة لا تحتل الجدل الكثير ، فإن أعمال الفن الحديث إنما صيغت لتقبل الهجاء والمديح ، على قدم المساواة .

فلنفتح عالماً خاصاً

في العشرين من أبريل من عام ١٩٧٨ بلغ للصور الأسباني الكبير «جوان ميرو» الخامسة والثمانين من عمره واحتفلت الأوساط الفنية والأدبية في أسبانيا والعالم أجمع بهذه المناسبة .

ويُعَدُّ عالم «جوان ميرو» التشكيلي من أكثر العوالم ذاتية واستغلاً على الفهم العادي . وإذا كنا قد دعونا المخرج في الفصل السابق إلى الوقوف أمام لوحات الفن الحديث والإدلاء برأيه فيها دون ما تكلف ، فإن لوحات «جوان ميرو» تدعونا باعتبارها نماذج من التصوير الحديث إلى ذلك . وستخذها فرصة كي نبين للقارئ كيف أمكننا أن نفهم بمعايير ذاتية نواحي الجبال والطراقة في عالم الفنان الحديث .

التحق «جوان ميرو» بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة في الرابعة عشر من

عمره . ثم ما لبث أن أثر أن يخرّد بالعمل بعد أن حذق أساليب الصنعة ، وكان من حسن حظّه أن تلقاه « دالمو » مدير واحد من أهم بيوت الفن في برشلونة ، ونظّم أول معرض لأعماله عام ١٩١٨ . وقد تأثر « ميرو » في أول عهده « بفان جوخ . والوحشيين » . وعلى أثر إقامة قصيرة بباريس عام ١٩١٩ حيث تعرف بمواطنه « بيكاسو » انتقلت إليه عدوى التكعيبية ، ولكنه اكتشف أنها لا تتفق مع عشقه للون وضجّره بالخطوط الصارمة وكراهيته للعقلانية وميله إلى الحدس . وقد اهتدى إلى حقيقة ما يريد أن يقوله بفنّه من خلال ارتباطه بالشعراء الباحثين عن عالم أكثر طلاوة من الواقع . وفي عام ١٩٢٤ التقى بالشعراء الفرنسيين « بريتون ، والوار ، وراجون » وفي هذا العام وقّع أولى لوحاته الذاتية المتجردة عن محاكاة الحقيقة المريّة ، كما وقّع إعلان السريالية الذي أصدره « أندريه بريتون » . وفي نوفمبر ١٩٢٥ اشترك « ميرو » في أول معرض للجماعة السريالية .

وقد تضمّنت أعماله الباكّة في حجر الجماعة الوليدة كل مقومات التطور اللاحق لفنّه الذي اشتهر به ، بأشكاله التقريبية ونقاط ألوانه الثقيلة وأرضياته المعنّى بها ، وأيضاً بشطحات خياله ، وحبّه للدعاية ، ونضارة عواطفه ، وقرابته الوثيقة بفن الغابة الأفريقي وهند البراري الأمريكية ، ورموزه وإيماءاته التي راح يرسخها حتى بلغ بها قمة النضج . وفي عام ١٩٢٨ عرض لأول مرة في الولايات المتحدة ، وفي عام ١٩٣٢ صمّم المشاهد والملابس لباليه « لعب الأطفال » الذي قدمته فرقة باليه « مونت كارلو » . وكان قد اشترك من قبل مع « ماكس ارنيست » في تصميم المناظر والملابس لباليه « روميو وجوليت » لحساب « ديا جيليف » مدير فرقة الباليه الروسي عام ١٩٢٥ . وفي عام ١٩٣٧ صمّم لوحة ضخمة لمعرض باريس الدولي ، واضطر إلى مغادرة فرنسا عام ١٩٤١ إزاء الزحف النازي إليها ، وعاد إلى بلاده حيث انصرف إلى ممارسة التصوير والليتوجراف والحزف والخشب

الملون . وفي عام ١٩٤٧ سافر إلى الولايات المتحدة لأول مرة حيث نفذ كثيراً من الأعمال الفنية . وعندما عاد إلى أوروبا عام ١٩٤٨ وزع وقته بين باريس وبرشلونة ومضى صيته يذيع فدعى لتصوير لوحة حائطية لجامعة هارفارد عام ١٩٥٠ . وزين بالحزف حائطين بمبنى اليونسكو في باريس عام ١٩٥٧ ، وأقام له متحف الفن الحديث هناك معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٩٦٢ .

وليس في حياة « ميرو » ما هو ملفت للأنظار ، كما أنه لم يحاول أن يزين هذه الحياة بما يستوى الجماهير من فضائح أو تصريحات مثيرة أو مغامرات صاخبة أو مواقف شاذة مثلاً فعل مواطنه ومعاصره « سالفاتور دالى » . إن « ميرو » رجل هادئ ، صموت يخلد إلى العزلة ، وعلى الرغم من أن محبي فنه يسلطون الأضواء على أعماله إلا أنه هو نفسه يلزم الظل متروكاً متحفظاً عزوفاً عن الظهور . وما من أحد كان أقل رغبة في الشهرة من « ميرو » ومع ذلك راحت شهرته تزايد ، كيف يمكن أن نفسر ذلك ؟ يرجع الناقد « فرانك الجار » (في قاموس الفن الحديث الذى نقلنا عنه هذه المعلومات) الأمر إلى أن تصاوير « ميرو » جاءت لتسد ثغرة ولتفى بحاجة . لقد جاءت هذه التصاویر لتقدم شيئاً غير موجود عند غيره من مصوري القرن العشرين ، حتى أعلاهم مقاماً .

ولكن ما هذا الذى جاء به « ميرو » ولم يأت به غيره ؟ ما سر هذا السحر الذى يجذب إليها المشاهد ؟ أمى الأشكال ؟ ليس ثمة أشكال بمعنى الكلمة في أعماله ، بل هناك مجرد مقومات أشكال ، إرهاصات أشكال ، جزازات أشكال . إنها أشكال بدائية مثل تلك التى يحنشها الأطفال على الحوائط ، أمى الألوان ؟ فلنلاحظ كم هى محدودة ألوانه لكنه فى الحق يستخلصها بمذاقة وأستاذية ، أمى التكوينات ؟ إنه يلقى بخطوطه ويضع ألوانه على سطح اللوحة غير مكترث بإقامة أية علاقات بينها . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . إنه ابتدع عالم خاص بالفتان ،

« وهو عالم مبالغ ، غريب ، غير متوقع ، وحشى ، طفولى ، بدائى ، جنونى ، فحج » إنه فى الحقيقة حلم نُقِلَ إلينا بأصابع محنك ، ومن هنا يمكننا أن نفهم لماذا كتب « بريتون » عام ١٩٢٨ يقول ربما كان « ميرو » أكثرنا سيريالية » إنه سيريالى حقاً ، بطبعه ، بلا افتعال ، بل بإخلاص وتواضع . وعلى الرغم من أنه لا يوجد فى أعماله موضوع أو تكوين منطقي إلا أنها أعمال تشكيلية بلا منازع ، ومن أجل هذا فقد عاشت برغم انهيار السيريالية واندثارها كحركة فنية ، ولكن هذا لا يكفى لتفسير سر الإعجاب بأعمال « ميرو » . إنه فى الحقيقة فنان يفك عنا إيسار التجارب الرسمية والنظريات الجمالية وأساليب البلاغة التشكيلية ، ليقودنا إلى نبع منعش نروى منه عطشنا ونهئى من جيشان عقولنا ، إننا إزاء فنان لا يسعى لحل مشاكل لأنه ليس متنبه إلى وجود أى مشكلة . إنه لا يتحدث أى لغة من لغات عصرنا ، ومع ذلك فإن عصرنا يدين له بالجميل ، لأنه يتحدث لغة نساها وإن كان لا زال يتوق إليها . إنه يشدو بقصائد بدايات الخليفة . وهذا سر قوته . لن يكون « جوان ميرو » على رأس مدرسة ، أو داعية إلى مذهب جديد . لكنه ببساطته المتناهية ، وبرأته المفرطة يستعصى على التقليد ويتأبى على التصنيف ، إنه يحتل فى تاريخ الفن الحديث مكانة متفردة . قد لا تكون أعلى مكانة لكنها مكانة لا ينازع فى استحقاقها أحد .

هذا الذى تقدم هو ما تقوله كتب الفن عن « جوان ميرو » وأعماله ، ولز الآن مستغلنا الخاص إلى فهم وتذوق هذه الأعمال .

« جوان ميرو » ، هل يلعب ؟ وما هى لعبته ؟ ابنتى الصغيرة « مى » - أربع سنوات عمرها - أشد منى التفاتاً إلى لوحاته . هل تعرفون لماذا ؟ سأقول لكم . لكن قبل ذلك ، أنتم لا تعرفون « مى » ، فلأحدثكم عنها قليلا . اسمعوا . أيها الصباح . كنا وقت الغروب ، والشمس كست أطراف السحب ببودة رقيقة من

الألوان الحمراء والقرمزية تشويها بنفسجية داكنة . نلت منى آهة إعجاب ، فلم أكن أتوقع أن أرى هذا المنظر من وراء المهارات العالية . لم أمتلك نفسى ، ورغبت أن أشرك معى فى السعادة صغيرى « مى » التى كانت تسير بجانبى ، قلت لها :

- انظرى إلى السحب ، يا حبيبى ، كم هى جميلة .

رفعت « مى » عينيها الواسعتين وقالت بعد هنيهة .

- نفس أشعلق فى السادى ، يا بابا .

- تشعلق ؟

نظرت إلى السماء ، بدت السحابة مثل جبل يصل عاريتين متقابلتين .

- أيوه ، ولما أقع تبقى تمسكى .

واستمعوا ، أيها الصحاب إلى هذه . كنت أسير فى الطريق مع ابنتى الصغيرة « مى » أو « ميمو » كما أدلعها ، استمتع بلشئ مع هذه المفريفة ، الفيلسوفة الصغيرة . رأينا سيدة ترتدى فستاناً - « مى » لديها حس نسائى مبكر - قالت لى :

- اشترى فستاناً مثل هذا .

قلت لها :

- هذا فستان للكبار ، يا حبيبى .

قالت لى :

- حسناً ، عندما أكبر اشترى فستاناً كهذا .

قلت لها مبتسماً :

- حاضر .

بعد قليل مررنا بأى تدفع فى عربة طفلها الرضيع ، وقد وضع فى فيه بزازة ، أو تيتينة كما تسميها « مى » . قالت لى :

- بابا ، اشتر لي تبتينة مثل هذه .

قلت لها :

- إنها للصغار فحسب ، وأنت تجاوزت هذا السن ، يا حبيبي .

فقلت لي :

- طيب ، عندما أصغر ، يا بابا ، اشتر لي تبتينة .

هل كنت أستطيع ، يا صديقي القارئ ، أن أقول لها :

- حاضر ؟ !

والآن استمعوا إلى هذه أيضاً .. قالت لي « مي » :

- بابا ، موش حانروح لجيب ماما من المحطة ؟

قلت لها :

- لا ، يا حبيبي ، موش النهاردة . ماما حاتيحي بعد بكرة .

صمتت قليلا ثم قالت :

- بابا ، ما هو النهاردة بعد بكرة .

النهاردة بعد بكرة .. نفس اتشعلق في السما .. لما أصغر هات لي بزاة .

عندما نظرت إلى لوحات « ميرو » تذكرت كلام صغيري ، فبدت كلماتها ،

مغموسة في ألوانه ؟ يقولون في لغتنا الحكيمة « رزق الهبل على المجانين » ويقولون

أيضاً « طوبى لأصفياء القلوب ، فم يرون ملكوت السموات » . أنعرفون لماذا

هي - « مي » أقصد - أشد اتصالا منا بأعمال « ميرو » ؟ لأنها لم تفسد بعد . لم

تفقد براءتها . وددت أن أرفع عن كاهلي كل هذا الأسمت المسلح والأسفلت

والعائز التي تحتويتنا ونحمينا ونحجب عن أنظارنا خط الأفق . وددت أن أستغنى عن

المدينة وموائدها الحافلة بالفواكه الفولاذية ، وأن أكتفي بكسرة من الخبز الملون .

قد يسلو كلامي هذا ثرثرة فارغة . قد يسلو مثل « نباح الكلب في وجه القمر »

ولكن بفضل كلمات « مى » عرفت كم هى صديقة وطلبة تجربة هذا الطفل العجوز « جوان ميو » . وأتمنى أيها القارئ أن نشترك جميعا فى تفهم عوالم الفن الحديث ، ولتفتح - بحسرة وتواضع - أسوارها مها بدت أول الأمر ذاتية ومستغلقة ، فإن الفن الحديث فى كثير من الأحيان لعبة تدعوى وتدعوك إلى المشاركة فيها ، والاستمتاع بفض الغازها .

الفن في عالم متغير

إن التتابع السريع لاكتشافات العوالم الفيزيائية والسيكلوجية في العصر الحديث خلق بيئات جديدة ، وليس ذلك بالنسبة للعلماء والفلاسفة فحسب ، بل بالنسبة للفنان أيضًا . ويعنينا هنا أن نبين تأثير الفنان بالمظاهر المختلفة للقوى البيئية الجديدة . وأن نستجلى أيضًا تأثير الفنان على عصره وعالمه المتغير .

ويذهب البعض إلى أن طرح المشكلة على هذا النحو لا يفيد شيئًا ، لأن الفن بالنسبة لهم شيء مستقل عن الزمان والمكان . والأوضاع المحيطة به . ومن أصحاب هذا الرأي الناقد الإنجليزي « كلايف ييل » الذي يقول : « إننا كمي نتدوق عملا من أعمال الفن لستنا بحاجة إلا أن يكون لدينا حس بالشكل واللون ومعرفة بالأبعاد الثلاثة للمكان . وإن أولئك الذين يفهمون الفن حقًا إنما يُشْعَلُونَ فحسب بالخطوط والألوان وعلاقاتها الكمية والكيفية . ومن ذلك يظفرون باستمتاع أكثر

عمقاً من أى استمتاع قد يبلغونه من شرح أفكار وحقائق تاريخية أو مضمونية .
وقد كان لهذا الرأى نفوذ فى العصر الحديث . وشجع على « انقسام العمل
الفنى » عن كل ما عداه . فرأينا بعض المتاحف تعرض الأعمال الفنية مستقلة عن
أوضاعها البيئية وعلاقتها التاريخية والاجتماعية ، بل عن الظروف الشخصية للفنان
الذى أنتجها . وعندما تُنشر مستنسخات هذه الأعمال ينعدم شرح العوامل المختلفة
التي ولدت العمل وأحاطت به .

على أن ثمة رأياً يخالف ذلك ، ويعبر عنه « أندرية مالرو » فى مقال له بعنوان
« سيكلوجية الخلق » نشر فى أبريل عام ١٩٤٢ فيقول : « إذا كانت إبداعات
الفنان محاصرة بزمانها فذلك بللقام الأول لأن الفنان إنما يخضع لبعض القيم
الأصولية فى زمانه . وحتى ثورة « فان جوخ » الإنسانية تنسب إلى القرن التاسع
عشر وما كان بالإمكان أن تنسب إلى القرن السابع عشر مثلاً . وإذا كان « المنجر » قد
قال ذات يوم غاضباً إن قاطرات السكك الحديدية لا شأن لها بالفن ، فإن الأمر
المؤكد أنه كان لهذه القاطرات شأن كبير بالنسبة للفنان الحديث الذى وجد نفسه
بعد ما لا يزيد على مائة عام إزاء حضارة هددت تلك التى عاشها « المنجر » . إن
هناك سبباً حاسماً يربط الفنان بعصره وذلك لأنه لا يمكن أن يتخلى الفنان إلى عصر
يختاره هو ، ولا إلى أى عصر غير عصره هو .

ويمكننا أن نجد أدلة على صحة هذا الرأى فى تغير الموضوعات التى عالجهها
الفنانون تبعاً لتغير العصور . وقد كان رسم المناظر الطبيعية من الاهتمامات المستمرة
والمتكررة لدى الفنانين على مر العصور وكان ذلك من قبيل استكشاف العالم المحيط
بالفنان ومحاولة للتحاور معه . وقد عنى فنانو القرن التاسع عشر بالمناظر الخارجية ،
أما مع مقدم القرن العشرين فقد انكشف الفنان داخل مرسمه من أجل مزيد من
التقصي المركز والتأمل الذاتى . وقد اتخذ هذا الانسحاب والتخلى عن ملاحظة

الطبيعة الخارجية وانحصار الفنان داخل جدران الرسم في بعض الأحيان شكل محاولة التعبير لا عن « الواقع » بل عن « المطلق » كما عند كاندنيسكى ، وموندريان ، وجابو . كما اتخذ ذلك في بعض الأحيان شكل التغلغل في أعماق العالم الداخلى للفنان ، والبلوغ في بعض الأحيان إلى استكشاف محتويات العقل الباطن كما حدث بالنسبة للسيرالية .

ولكن في كثير من الحالات أيضًا وجد الفنانون إلهامات جديدة في « العلم » و « التكنولوجيا » ، وقد قال « بول كلى » في محاضراته « عن الفن الحديث » عام ١٩٤٨ « إن نظرة من خلال ميكروسكوب تكشف لنا صوراً قد نحكم عليها بأنها خيالية وخرافية لو أننا رأيناها في مكان ما عرضاً » . كما يقول « بول كلى » : « إن خيال الإنسان قد أثر باكتشافات خلاقة حققتها أجهزة وأدوات جديدة . وثمة عديد من المشاهد الجديدة تفتحت اليوم أمام عيني المصور . فقد حدث تحول جذرى من الفيزيائى إلى السيكو - فيزيائى ومن الطبيعى إلى ما هو من صنع الإنسان » .

وقد أوجد علمنا الحديث الذى من صنع الإنسان بيئة جديدة تمامًا تحيط بالفنان ، فهناك على سبيل المثال المدينة بعماراتها الشاهقة ، وأحيائها الآلة بالسكان ، وشوارعها الصاخبة المزدهمة ، وشبكات المواصلات ومحطات توليد الطاقة ، والورش والمصانع والمطاحن ومعامل التكرير . وقد كان المصورون من أوائل من تبنوا معالم الميكنة ومشاهد النظام الجديد للمجتمع العلمى والصناعى . وقد استخلص الفنان من ذلك أنماطاً لعلاقات مرئية اتصفت بالثورية التى دخلت ظروف الحياة ذاتها .

وقد كتب لويس مامفورد في كتابه « التكنولوجيا والحضارة » عام ١٩٣٤ يقول : إن السمات الجديدة تكاد تغلب اليوم على كل مناحى التجربة الإنسانية .

ولنلاحظ الآلات الرافعة ، والجبال ، والأعمدة ، والسلام ، في باخرة حديثة ،
ترسو في ميناء في أثناء الليل . سترى الظلال تختلط في حدة بالأشكال البيضاء
وسنجد هنا تأكيداً لتجربة جمالية جديدة ، ولا بد أن يقلها الفنان على لوحته بذات
الطريقة الحادة . أما إذا بحث الفنان هنا عن التدرج اللوني فإنه سيفقد عمله
خصيصة طلبية انبثقت من تواجد الأشكال الآلية واستخدام الأساليب الحديثة في
الإضاءة . أولئك على سطح نفق مهجور ، وتأمل الفجوة الحفيضة التي تضحى
اسطوانة سوداء يدخل إليها القطار في طريقه إلى المحطة ، وسنجد دائرتين خضراوين
مثل رأسى دهبين لا يلبثان أن يتسعا على هيئة طبقين لامعين . أولئك في الروافع
الضخمة وهي تقوم بعمليات الشحن والتفريغ . ولتأمل لعبة الحركة في هذا النظام
الآلي الكفء ، ونلمس المتعة الخاصة التي نستقيها من مشاهدة الحقة البادية على
الحركة مرتبطة بالقوة في الأداء . ولا ننسى أن تقارن بين آلات الرفع هذه في
حيويتها وحركتها وبين الأهرامات الفرعونية القديمة في سكوتها . أولئك على
على مجهر ونركز العدسات على شعرة أو ورقة شجر أو نقطة دم وسنرى عالماً زائراً
بأشكال وألوان تشبه في تنوعها وغموضها العوالم التي يلتقي بها الفواص في أعماق
البحر . أولئك في محزن من المخازن الحديثة ونلاحظ صفوف المواسير والزجاجات
كلها من ذات الحجم وذات الشكل واللون ، مرصوصة ممتدة أمام ناظرنا مثل
صفوف جيش لجب يحكم التنظيم . إن التأثير البصري الخاص المتولد عن نمط
متكرر أصبح منظوراً مألوفاً في البيئة الآلية . وفي مواجهة هذه الآلات والعدد
الجديدة . بسطوحها الخشنة وكلها الجامدة ، وأشكالها القوية تبتقي في النفس متعة
طلبية برؤية غير مسبوقه . وقد أصبح التعبير عن هذا الوجه إلى لغة تشكيلية من
المهام الكبرى للفن الحديث .

وقد نجح « فرنان ليجه » في لوحته « الافطار » (١٩٢١) في إعطائنا رؤية

كلية لهذا العالم الآلى والتكنولوجى الذى هو من صنع الإنسان . ولوحته المذكورة تصور مشهداً جد مألوف وهو مجموعة من النساء جالسن حول مائدة الإفطار ، ولكن « فيرنان ليجيه » ، من خلال فهمه لانطباع الحضارة الآلية على محيطة الإنسان ، صور هذه النساء فى أشكال هندسية وكانت رؤية هذا الفنان على الدوام ميكانيكية وبنائية ، مستخدماً الأطر المعدنية الخادة الصلبة ، لإضفاء حس بالضخامة المعمارية . وقد وجد « ليجيه » أن الجمال لم يكن متعارضاً مع مظاهر العالم العصرى المبني على التكنولوجيا الحديثة . وقد أدرك فى فنه بوضوح شديد بعضاً من الحقائق الأساسية لعصر أصبحت يئته بيئة آلية . وقد جلب إلى لوحاته الثراء والحياة الموجودتين فى الثورة التكنولوجية الحديثة .

وعلى خلاف فنانى ونقاد القرن التاسع عشر- من أمثال « راسكين ، وموريس ، وتولوستوى » الذين أرادوا أن يتحرروا من إملاءات الآلة ، وينسحبوا من عالم تحكمه الصناعة ، أحس « ليجيه » وغيره من الرواد المعاصرين ، مثل : « فرانك لويد رايت ، وليكور بوزيه » ، أن المكنة واحدة من أكثر حقائق الحياة العصرية إثارة للاهتمام . بل إن ليكور بوزيه المعارى الكبير تصور البيت « كآلة تخصص للحياة فيها » وقد كان « ليجيه » فى طلبه من استطاعوا أن يعطوا أشكالاً واتجاهات جديدة تؤكد ما قاله رايت مبكراً عام ١٩٣١ فى كتابه « العمارة الحديثة » من أن محاولة الاستحواذ على القوة الآلية العلمية واستخدامها فى هذا المعنى الخلاق ، ليس فيه أى تعارض مع أى خصلة فردية جميلة من خصال الإنسان . إن الفنان سيجد أن القوى الميكانيكية قادرة على أن تجلب إلى الفرد حياة أكثر ملاءمة . وسوف يكون التعبير الخارجى لما بداخل الإنسان كشفاً أصيلاً لحياته الداخلية وأغراضه الأسمى .

وإذا انتقلنا من نساء « ليجيه » إلى لوحة « المشهد الكلاسيكى » عام ١٩٣١

للمصور « شارلس شيلير » سجد نجاحاً مع البيئة المحيطة التي لم تكن تعتبر من قبل موضوعاً جميلاً بالنسبة للفنان . ومع ذلك فإن الجمالية التي اكتشفها « شيلير » يتم عنها عنوان اللوحة ذاته ، فقد وجد خصيصة كلاسيكية في أشكال المنشآت الصناعية بالمشروعات الضخمة . ورأى في الابتكارات الهندسية الصرح الجديد للعالم الحديث . وعلى الرغم من أن فن « شيلير » أقل تجريدية ورمزية من فن « ليجيه » فإنه بذل عناية كبيرة في الانتقاء والتنظيم والتبسيط كي يصل إلى الجوهر ذي الدلالة .

وتعتبر واحدة من أهم حقائق الوجود العصري التكديس السريع للسكان في المدن الكبيرة . وقد أضحت المشهد الحضري ذا أهمية خاصة عند المصور الحديث . وفي لوحة « نيويورك بالليل » استطاع « جون مارن » أن يعبر عن السرعة والضجة ، والرجفة التي تثيرها مدينة كبيرة مثل نيويورك في أهلها . ويقول الناقد « الفريد بار » إن « جون مارن » عبر لا عن المشهد في ذاته ، بل عن انفعاله به مستخدماً ضربات الفرشاة برحابة وبطريقة حلزونية في الأبنية أو في السماء التي تعلو هامات ناطحات السحاب .

إن ثمة قوى ضخمة تتفاعل ، والحركة تتعاظم ، والأبنية الواطئة تسحق لتفسح المجال لناطحات السحب في كل العواصم الكبيرة . فالانجاء إلى المآثر الشائعة التي تذكرنا « ببرج بابل » وطموحات بناته في العهد القديم أن يصلوا به إلى السماء . الكبارى العلوية تشيد لتحقيق سيولة المرور ، وتيسر من الاندفاع والسرعة . لا شيء يقف في وجه خدمات الصناعة والتكنولوجيا . الحضارة الآلية تخطو بخطوات وثيقة ولا راد لها ، وهي قد تسحق ما قد يعترض طريقها . ولكن يجب أن نضع في الاعتبار أيضاً أنه لا موجب للخوف منها لو طوّعت ، وأُحِينَ الإمساك بزمامها . والعواطف يلورها مثارة مستغرة مصعدة . فنستمع إلى الموسيقى الحديثة .

إنها مثيرة على الدوام ، وقد انتهى عصر الموسيقى الحائلة . ولتر أفلام السينما والتلفزيون . إنها دعوة إلى العنف والنضالية . ولا شك أن هذه البيئة التكنولوجية الحديثة المحيطة بالفنان التشكيلي كانت ذات انعكاس عميق الغور على أعماله . حتى أولئك الذين يتمسكون بالسكونية في أعمالهم راحوا يتمسكون بها كدعوة ضد الإكساحية المسيطرة . وإذا كان الصراع على الدوام هو ما يكسب العمل الفني دراميته . فقد أصبح هذا الصراع اليوم سافراً في عصر القوة . ولهذا تحولت الدرامية إلى ما يمكن أن نسميه « توتراً » ، ومن ثم جاء الكثير من لوحات المناظر المصورة في المدن فائقة الألوان والخطوط تعبيراً عن جيشان العواطف والأفكار في تلك المدن . كانت عربات الإسعاف قديماً تقوم بعملها كاستثناء أما الآن فعربات الإسعاف والحريق والإتقاذ أصل غالب ، وأجراسها تجلجل في شوارع المدن بلا انقطاع . وقد ازدادت بعض لوحات المدن وضاعة ، وذلك ربما بفضل تأثير النيون على مخيلة الفنان ، ولكن الغالب على ألوان الفن المعاصر الألوان الزائقة ، مثل : الأحمر ، والأصفر ، والأزرق . وجنباً إلى جنب بلا تدرج الأبيض والأسود . وكثيراً ما يدرج مصورو المدن الكلمات في مناظرهم ، وربما كان ذلك بتأثير الإعلانات الضخمة التي تصدم العين أينما جالت في أرجاء الميادين والشوارع . ويقول المصور الأمريكي « ستيفارت دافيز » في هذا المقام إنه استمتع إلى أقصى حد بالبيئة الأمريكية الديناميكية التي عاش فيها وأن كل لوحاته إنما تومئ إلى تلك البيئة ، بل هي من نتائجها . والواقع ، إن الفنان المعاصر وهو يحيا في المدن يتأثر بالوسط الذي تخلفه تلك المدن ، بالعائثر الشاهقة التي تحاصر وتختق وتزلزل . ثم يضبط الفنان خياله على إيقاع هذه المدن ، ويضع صلاحياته التشكيلية في خدمة مهندسى العمارة الذين يشكلون واقع الحياة الجديدة ، والذين يقع على عاتقهم مسؤولية ما سيكون عليه المستقبل الإنساني لا من حيث الأبنية فحسب ، بل من

حيث الاحتياجات النفسية أيضاً . ولنلاحظ جيداً أن عبارة بلا تشكيل ليست مخلوقاً مشوهاً فحسب ، بل هى أيضاً غول شديد الخطر على أمن الإنسان النفسى والاجتماعى والخلقى . ولهذا وجب أن توضع القيم الجمالية المطورة موضع الاعتبار عند السعى لتحقيق « السكينة الاجتماعية » .

على أنه بالنسبة للفنانين المجهدين الذين عكسوا فى لوحاتهم ملامح البيئة المعاصرة نجد أن جهدهم لم يقتصر على ذلك ، بل إنهم أضافوا أيضاً من عندهم ، وكان دورهم فى ممارسة فنهم على هذا النحو دوراً خلاقاً أيضاً . إن كلا من هؤلاء الفنانين عند ممارسة فنه لا يسجل فحسب وإنما يتقن ويصمم أيضاً . ولئن كان الفنان الإنجليزى « ويسلر » فى أحاديثه فى آخريات القرن التاسع عشر لم يكن يشير إلى البيئة الصناعية الحديثة إلا أن أقواله تنطوى على قدر من التوضيح غير المقصود للعلاقة التبادلية بين الفنان المعاصر وبيئته اللاتطبيعية أى التى هى من صنع التكنولوجيا الإنسانية . يقول الفنان « ويسلر » : « إن الطبيعة تحتوى على عناصر التصاوير كلها ، سواء من حيث اللون أو من حيث الشكل ، ولكن على الفنان أن يلتقط ويتقن ، ويجمع هذه العناصر عن علم ، مثل الموسيقى الذى يجمع نغماته ويرتب إيقاعاته إلى أن يستخلص من فوضى الضجيج اتساقاً نغمياً رائعاً . وعندما نقول للمصور إن الطبيعة يجب أن تؤخذ على ما هى عليه ، فذلك كما نقول للعازف أن يجلس إلى « بيانو » فحسب . وأن القول بأن الطبيعة على حق دائماً مقولة خاطئة فنياً . بل الحق ، إن الطبيعة نادراً ما تكون على حق ، وذلك إلى الحد الأجدر إزاءه أن نقول بأن الطبيعة ليست على حق غالباً » .

وبعبارة أخرى فإن الفنان لا يقتصر على أن ينقل البيئة المحيطة به إلى لوحته ، بل إنه يجرى عليها تحويرات ، أى إنه بطورها ، حتى أنها لتضيف الكثير إلى تلك البيئة أيضاً^١

ولنأخذ ، على سبيل المثال ، تأثير « موندريان » ، وقد كان تأثيراً ثورياً وغير متوقع على الإطلاق . ونجدنا هنا إزاء فنان استوعب البيئة المباشرة من حوله ، وتعدى متغيراتها الاجتماعية . ومع ذلك فقد كان لقنه تأثير ضخم على شكل عالم القرن العشرين كله . وقد كان أول من تأثروا بفكره والنموذج الذى اختطه لحياته رفاهه فى هولنده . وفى ليدن تكونت عام ١٩١٧ جماعة من المصورين والمثاليين والمعارضين والشعراء أسماوا حركتهم « الأسلوب » وأصدروا مجلة حملت ذات الاسم ظلت تصدر حتى عام ١٩٣٢ . وقد كان « موندريان » وزميله « فان دويزبرج » أكثر أعضاء الجماعة ابتكارية ، ونموا الأسلوب التجريدى الذى ارتبط باسم « موندريان » . وحاولوا الربط بين العارة والفنون المثرية .

وقد كان « ثيوفان دويزبرج » أكثر أعضاء الجماعة حاسة وحقق اللقاء بين آراء الجماعة ومدرسة الباوهاوس للعارة والتصميم فى ألمانيا . وأدخل مفاهيم الجماعة إلى تيار العارة الحديثة . وقد كان لآراء جماعة « الأسلوب » تأثيرها الضخم على مستويات الفن المعاصر كله ، وبالمثل ، فإن الأعمال التكميلية لبراك ، وبيكاسو ، وفيننجر يمكن اعتبارها كذلك . وقد استطاع هؤلاء الفنانون بعد أن أوضحوا مكتشفاتهم أن يساعدوا المعارين والمصممين الصناعيين على حل مشاكلهم . وإن دراسة أهم التصاوير والمثاليات التجريدية تبين الطريق الذى سلكته العارة الحديثة حتى تضحى شيئاً ملموساً .

وهذا التبادل الثمر بين التصوير والعارة يبدو جلياً فى عارة « ليكوروزيه » . وفى كتاباته النظرية راح « ليكوروزيه » يلفت الانتباه إلى أوجه الشبه بين العارة الحديثة ومتجات الآلة .

وإذا انتقلنا إلى فنان آخر تقبل مؤثرات البيئة العصرية المحيطة به ، فإننا نجد المصور الأمريكى الولد « لينويل فيننجر » يتأثر فى لوحاته بجحين ، الحب الأول :

هو الموسيقى ، والثاني : هو النشاط الصناعي والهندسى الذى عاينه فى نيويورك فى صباه . وقد عبر عن ذلك فى خطوطه وسطوحه المتكسرة فى إطار ممارسته الخاصة للتكيفية وقد كان من أوائل من ضمتهم مدرسة « الباوهاوس » إلى هيئة تدريسيها ، فقد تبين أن المزج بين المقومات الشاعرية والمقومات المعاصرة فى لوحاته يمكن أن يفيد كثيراً فى تعليم العارة الحديثة بمفاهيم جمالية مثمرة .

ولعل من أهم ما أتى به العصر الحاضر إلى مجال التشكيل هو تجديد العلاقة بين الفنون النفعية وغير النفعية . فإن الفن التشكيلي يمكن أن يفيد كثيراً من المنجزات فى مجالات أخرى مثل العارة أو التصميم الصناعى .

ومجب أن نضع فى الاعتبار تلك القدرة التكنولوجية المتزايدة التى تسمح بالاستجابة رويداً رويداً إلى احتياجات الجماهير وإشباعها . وقد أصبح من واجب الفنان الحديث أن يضيق على تلك التكنولوجية الصماء الطابع الإنسانى بهدف تحميل الحياة اليومية للبشر ، فإن « التشكيل » لازم للإنسان لكن ذوقه اليوم عرضة للإفساد دائماً .

كيف يمكن أن يتأق للفنان أن يحقق ذلك ؟ يجب العمل على إقامة تنظيم مناسب للمجتمع يتصور العارة والصناعة خدمة لا تجارة ، ويعل رفاهية المجموع على الاستغلال ، وذلك لتحسين أحوال القطاعات الجماهيرية العريضة . ويجب أن يمتد الفن إلى « تخطيط المدينة » بأسرها ، فتصبح « الوحدة البنائية » هى « الوحدة الجمالية » الداخلة فى مخطط تشكيلي عام . إن التفكير الفنى يجب أن يجرى لا على مستوى « اللوحة » بل على مستوى « المدينة » : الميدان ، الشارع ، العائر ، المصانع ، محطات المواصلات ، وغيرها .

ومن هنا يبين السبيل الذى على الفنان الحديث أن يسلكه ، وهو سبيل لا يتأق له أن يعضى فيه بمفرده . إن الفنان التشكيلي يعمل مع فريق ، ثم يتلاقى الفريق

بساتر الفرق العاملة في الفروع الأخرى ، ثم أخيراً يلقى العمل الجماعي اعتماد الدولة وتصديقها .

ويقتضى ذلك التخلّ نسيئاً عن « لوحة الحامل » التي هي قائمة على فكرة الاقتناء المتصنفة بالأفانية . يجب تكريس انشغالات التصوير الجديد للشوارع والميادين والعماثر حتى تتحول المدينة ذاتها إلى لوحة رحيبة جميلة ، إلى كثر فني يفخر به الجميع . إننا يجب أن نؤمن « باللوحة في الحياة » أكثر من إيماننا « باللوحة في إطار » أننا بحاجة شديدة إلى هذا الإيمان الجديد . ويعتبر التطور من « لوحة الحامل » إلى « لوحة الحياة » مواكبة للمضى من « الفردية » إلى « الاجتماعية » ، وهو ذلك المعنى الذي يميز العصر الذي نعيش فيه .

وقد عرض الدكتور محمد طه حسين بمعهد جوته بالقاهرة في ديسمبر ١٩٧٤ أعمالاً تثير أفكاراً هامة عن دور الفن في حياة الإنسان والمجتمع . وكان الهدف من معروضات محمد طه حسين هو الدعوة إلى دخول الفكرة التشكيلية إلى الحياة اليومية . فإذا كان بالإمكان إنتاج مواد مثل : البلاط ، والسيرميك ، وقوالب الطوب والحجر والأسمنت ، والمنتجات المخلّطة ، فلماذا لا نصنعها جميلة ؟ وأن نضفي عليها مسحة من الجمال العصري ؟ إن مواد البناء ، وأدوات الاستعمال اليومي ، وغيرها أمثلة على ما نحتاج إليه الأشياء المصنوعة واليومية من لمسات الفنان .

إن محمد طه حسين من فنانينا الذين يؤمنون « باللوحة في الحياة » أكثر مما يؤمن « باللوحة في إطار » ولهذا قامت فلسفته التشكيلية على الانطلاق إلى المساحات الكبيرة وإلى الكم الكبير - تجاوز النسخة الوحيدة ، ابتداءً أنماط أو وحدات قابلة للتكرار إلى أقصى حد والدفع بها للاستعمالات اليومية . عدم التواكل على الحواس والعاطفة ، بل على العقل والقدرة على القراءة الصحيحة عن طريق الأيمجدية .

وإذا كان لكل وجود أبجدية مثل : الذرات بالنسبة للطبيعة ، والنغم بالنسبة للموسيقى ، والحروف بالنسبة للكتابة ، فلماذا لا يكون للتشكيل أبجديته ؟ هذا ما تقوله معروضات محمد طه حسين ، بل وتؤمى إلى مخرج للفنان الذى يكاد يختنق فى عزلة مرسمه .

وقد أعطى هذا الموقف الحديث المصور القوة على أن يؤثر على أشكال ومقاييس وألوان المدينة التى نحيا ونعمل فى حبرها . وقد كان المصور أول من نيه إلى ما يستطيع اللون أن يؤديه فى خدمة حياة الإنسان اليومية والتعبير عن حاجاته النفسية والوجدانية . وقد كان « فان جوخ » ، وجوجان ، والوحشيون ، وأعضاء « جماعة الجسر » فعّالين فى حمل الإنسان على إدراك الوسط المحيط به بيقظة وحيوية . وكما قال الفيلسوف « هوايتند » فى كتابه « العلم والعالم الحديث » إن التعود على الفنون هو التعود على الاستمتاع بالقيم النابضة بالحياة . وقد أبان « ماتيس » ، و« كاندنيسكى » ، وآخرون إلى أى حد يمكن أن يكون اللون أداة للتعبير عن العواطف . ونعرف اليوم جيداً أن طلاء الحوائط والأبنية فى المصانع والمكاتب والمستشفيات والمدارس يؤثر كثيراً على القدرة على الإنتاج والإقبال على التحصيل وأيضاً على راحة المريض واستعداده للشفاء .

ومن ثم كان من القيم العلمية الثابتة أن الاهتمام بانتقاء اللون ، والإيحاء باللمس ، وأيضاً تحديد الحجم المناسبة للأشياء والأماكن - كل ذلك قادر على تغيير حياتنا ، والتأثير فىنا ، وقد أجريت العديد من التجارب النفسية والتربوية على مدى الفعالية التى للون وللنغم على طاقات الإنسان واستعداداته لتقبل الألم ، أو الخروج من حالات الاكتئاب والتعاسة ، أوحق اتخاذ مواقف جديدة من الحياة ذاتها . وهذا ما جعل الفن التشكيلى اليوم لا يقتصر على أن يكون محدوداً باللوحة التقليدية ، بل أصبح الفن مندمجاً فى الحياة اليومية ذاتها ، وبذلك

انفتحت أيضًا أمام الفنان آفاق جديدة ورحبية يمارس فيه ، وانكسر الحاجز الذي كان بالإمكان أن ينتهى إلى خنق الفن بحصره خطأ في حدود يمكن أن تزداد ضيقًا وإجذابًا . ولهذا كان فضل مدرسة مثل « الباوهاوس » في دفع الفن إلى الأمام فضلًا كبيرًا وجديرًا بكل احترام واحتذاء . فقد سعت إلى تنمية الروابط بين الفنون الجمالية والفنون النغمية ، وقضت على الفكرة القديمة البائدة بأن هم الفنان الأول هو الجمال لذاته ، وجعلت سعى الفنان الأول هو أن يزود الحياة اليومية بالأشياء الجميلة ، فالكرسى الذى تُراعى في تصميمه القيم الجمالية هو عمل فنى لا يقل أهمية عن اللوحة . وكانت الخطوة التالية بطبيعة الحال ، تطويع القيم الجمالية للإنتاج اليومى الضخم ، فبلت أهمية تجارب مثل تجارب « موندريان » ، و « فان دوزبرج » في تبسيط الأشكال والألوان وتخليصها من كل ما ليس أساسيًا ، حتى يستطيع الفن أن يلعب دوره في الممارسات النغمية للحياة كالعارة والتصميم الصناعى والطباعة والإعلان التجارى وتخطيط المدن . ولم يعد الفن فن « الأبراج العاجية » ، بل فن الجماهير العريضة والمجتمعات الاستهلاكية .

لقد انفتحت مجالات كثيرة تلعب فيها الرموز والصور التشكيلية أدوارًا حيوية . وسرعان ما وجدت الصناعة والتجارة نفعا كبيرا في الفنان فاستعانتا به . ولكن كثيرا ما لا يجد الفنان أشباعا حقيقيا لشهوته الفنية في تصميم إعلان لسلعة ، أو تصوير جريمة قتل في رواية بوليسية . فينسحب الفنان إلى مرسمه يلوذ به ليسترد بين جدرانته حرته في الابتكار والتعبير . ومع ذلك ، فإنه حتى ممارسات الفنان هذه تلقى صداها في المجالات النغمية للحياة اليومية . وكثيرا ما يفصح « ما ليس ثمة نفع منه » من أعمال الفن أكثر نفعا وأوسع انتشارا وتطبيقا . ولا يخضع ذلك لقانون مسبق أو لشرائط محددة ابتداء . ولكن الهوة التى كانت تفصل بين النغنى وغير النغنى من الفنون أو بعبارة أخرى بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية قد ضاقت

بفضل جسور تشيد من منطلق التغير المستمر في العلاقة بين الفنون جميعاً . بل أصبح التداخل بين أكثر من فن ظاهرة ملموسة اليوم بحيث انهدمت أيضاً الفواصل التي كانت حاسمة بين الفنون . وأن الأفكار والأشكال أو الأساليب التي ينميها المصورون في عزلة مراسمهم لمجرد « التجريب البحت » قد يكون لها أبلغ التأثير فيما بعد على ميادين أخرى من التصميمات المعمارية أو الصناعية أو التجارية . وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن العلاقة بين الفنان والوسط المحيط به أصبحت علاقة بالغة الدلالة في القرن العشرين . ولكن هذه العلاقة لا تقتضي لزماً أن تكون علاقة مباشرة وشديدة التلاحم بمعنى أن الفنان يعمل حتماً من أجل خدمة الوسط المحيط به ، بل إن الذي بدنا من تجارب الفن الحديث أن كثيراً من منجزات هذه التجارب وإن بدنا أول الأمر بلافرصة في أن يدخل إلى حيز التطبيق أصبح بعد ذلك حجر الزاوية في شتى المجالات التفعية للحياة اليومية للإنسان .

الحركة أكبر التحديات

كانت (الحركة) في العمل الفني مثار إهتمام المصورين والمثاليين على ممر العصور . وإذا رجعنا إلى التراث الفرعوني القديم وجدنا هذا الاهتمام بالحركة . وندقق بالعديد من الأمثلة الباهرة على ما أتاه المصور الفرعوني من حلول (للحركة) في تصويره صفوف الجند المترصة . وحفلات الرقص ، ومشاهد تقديم القرابين للإلهة . لكن كل هذا قديما وحديثا كان (إيماء بالحركة) فحسب . ولهذا فقد كان أحد التحديات التي أراد بعض الفنانين المعاصرين أن يواجهوها هو كيف تصبح (الحركة) في العمل التشكيلي (حركة معاشة) وليست مجرد حركة موحى بها . والحركة التي سعى إليها هؤلاء الفنانون هي الحركة التي تواكب إنسان القرن العشرين ، الحركة التي يجهاها في الشارع ، في المصعد ، في الطائرة ، في شق نواحي الحياة العصرية . لم تعد الصورة ذات الأبعاد المكانية الثابتة - في نظر

هؤلاء الفنانين - تشجى إنسان القرن العشرين ، إذ كيف يكون قلقا دائب الحركة ثم يقف أمام صور ذات أبعاد ساكنة ؟ لابد إذن أن يبطيء من حركته ، وهذا مناف لتيار العصر . اللوحة إذن ذات الأبعاد الثابتة تعوق للإنسان للمعاصر الذى يجب أن يكون انفعاله حركة ، واستمتاعه موازيا لحركة .

والحركة على هذا الفهم أخرجت اللوحة التقليدية من مجال (الحركة الموحى بها) إلى (الحركة الفعلية) التى يستطيع المشاهد مُعَاشِتها . وهذه الحركة التى تستحق ان يطلق عليها (البعد الرابع) للعمل التشكلى أضافت إلى اللوحة قيمة كانت مفقودة من قبل ، وهى (الزمن) بمعنى أن اللوحة أصبحت تقدر طولاً وعرضاً وعمقاً (بالزمن) . ومن ثم قادت (الحركة) وهى (البعد الرابع) - المفتقد سابقاً - إلى قيمة تبعية جوهرية هى (الزمن) .

وقد كانت كل من (الوحشية) و (التكعيبية) مجرد بحث عن (أسلوب تشكلى) ، أما (المستقبلية) فقد تجلّت كمبادرة (للطاقة) و (الحيوية) و (الحركة) وفى الإعلان الصاعب الذى أصدره الشاعر الإيطالى « مارينى » رائد المستقبلية عام ١٩١٠ يقول (واقعين على أهل قِـم العالم ، نقذف بتحدياتنا فى وجه النجوم .)

وبينا المحصرت « التكعيبية » فى تثبيت صور الوجود فى إطار محدد ، أعلنت (المستقبلية) أنها تفتح ذراعيها لكل ما هو تحول واندفاع نحو الغد . ولم تعد مهمة الفنان فى نظرها مجرد إعادة تشييد للأشياء ، بل تمجيد لحضارة (الآلة) و (الطاقة) . ويصبح « مارينى » فى مقال نشر عام ١٩٠٩ (الوجود قد أترى بجمال جديد . إنه جمال السرعة . ولهذا فإن العنف ما عاد بغيره عن الفن . فلتشتمل إذن الأعمال الفنية بكل اندفاع يرقى إلى التهور) . ويقول عن قبة كنيسة القديس بطرس (متى تصبح هذه البطن الحناوية متكأ وثيراً لطاثراتنا المتجمعة فى

مؤتمرا الجوى القادم ؟) .

كان « ماريتى » بإعلاناته الصاخبة داعية إلى فن مستحدث يهز المجتمع الرفيق الغارق في سبات الماضى ليفيق على مجتمع حضارى يزحف سريعا نحو التكنولوجيا والصناعة .

وقد وقع إعلان المستقبلية الصادر فى ٨ مارس ١٩١٠ كل من « ماريتى » والفنانون : بوتشيونى ، وكارا ، وروسولو ، وبالا ، وسيفيرينى ، وقد تجمع المستقبلون الخمسة وأقاموا أول معرض لهم بباريس فى فبراير ١٩١٢ عندما جاءوا لإقامة قصيرة بالعاصمة الفرنسية على نفقة « ماريتى » .

وفى الكلمة الافتتاحية لمعرضهم هذا ركز العارضون على الأهمية التى يولونها (للحركة) التى عارضوا بها ما سموه (بالأكاديمية المقتّعة) وقرروا أن (التصوير) و (الانفعال) لا يفترقان . وقالوا أيضا إن صورة كل شىء من الأشياء يؤثر فى صورة الشىء المجاور له . وليس ذلك بفعل انعكاسات ضوئية (مثلا قال الانطباعيون) بل يتصارع الخطوط والمساحات تبعا لقانون العاطفة الذى يحكم اللوحة . وهكذا يكون الفصيل فى التعبير عن الأشياء بخطوط القوة المتصارعة فيما بينها ، التى تعطى اللوحة فى النهاية شحنتها الانفعالية .

وقد كان أحد أهداف التصوير المستقبلى هو الرغبة فى وضع المتفرج لا أمام اللوحة بل فى خضمها . لم يكن المستقبلون يريدون أن يظلوا سلبين أمام الأشياء ، كما فعل « سيزان » والتكعيبيون الذين كانوا يصورون امرأة عارية بذات البرود الذى يصورون به زجاجة فارغة . بل أراد المستقبلون أن يصبوا فى لوحاتهم الانفعال الذى يدركونه إزاء الأشياء . ويقول « بوتشيونى » فى هذا المقام (إننا لا نريد أن تقتصر على الملاحظة والتحليل ، بل نريد أن نتوحد بالأشياء) . وقد أمكن لبوتشيونى « ، وبالا » على الأخص أن يترجما ما ورد فى إعلان المستقبلية بشأن

(الحركة) و (الديناميكية) ، ويعبرا عن الحياة المعاصرة ، ولهذا فقد كانت جماليات المستقبلين جماليات الديناميكية المتتابة ، والخطوط العنيفة ، والأشكال المتفكّلة فيها . وقد جاءت أعمال «بالا» في التحت مبشرة بمجيء (الفن البصري) و (الفن الحركي) ، وهما فنان يجرّان للتفرّج إلى خضم العمل الفني ، الذي اقتضت عنه السكونية والاستقرار .

ولأن كانت المستقبلية قد خبت بسرعة فإنها كانت من أولى الحركات الطليعية التي استشعرت جوهر العالم الحديث ، والحضارة الآلية والديناميكية الهائلة التي تمر في جوف المدن الكبيرة . ولهذا رفضت المستقبلية (سكونية اللوحة) لأن العين إنما تلتقط لحظات متتابة ، لا يستقر لها قرار . وقد اعتبر المستقبليون أن التحول الذي جلبه التقدم العلمي والتكنولوجي على الحياة اليومية إنما يُشكّل أيضا تحولا داخليا في الإنسان ، وذلك لأن الإنسان الحديث إنما ولد ميلادا جديدا مع هذا التحول الذي جلبته العلوم والتكنولوجيا .

إن المجتمع الجديد ، بمركباته وآلاته ومراحله وموتوراته ليس الا المظهر الذي يضمّر حقيقة جوهرية . هي خصيصة العصر ذاته . ولهذا فإن الفنان المستقبلي عندما يصور سيارات السباق لا يعنى أن يصور سيارة مسرعة ، بل أن يكون الفن ذاته سرعة . ولهذا عنى «بالا» بأن يكرر رسم الطائرة .

أما «بوتشيوني» فقد اختار الحصان والبطل الرياضي باعتبارهما يعبران بحركات جسديهما عن فكرة السرعة . وأن حركة ذراع أو قدم في مفهوم المستقبلين ليست مجرد وضع بل امتداد في الزمن ومن هذا المنطلق تفهم حماس المستقبلين في تصوير الآلات الحديثة . فهي كلها تصاوير تضمّر المضاء والسرعة ، وتعبر عن رغبتهم في كسر حواجز الفكر ، واستنهاض همته إلى الانطلاق بل ، والاندفاع إلى الأمام . واستلهاما للسرعة التي تجري بها المراسلات البرقية ، يتحدث «مارينقي» عن

(الخيال البرقي) وهو الخيال الذى يريد أن يتصف به خيال الفنان الحديث . فخياله يجب أن يمضى بالسرعة التى تمضى بها المكالمات السلكية أو اللاسلكية . مخلفة وراءها البطء النسي الذى ساد روح العصور السابقة . ولا شك أن القرن العشرين ، قد أنصف ضمن ما أنصف به بازدياد معدلات السرعة إلى حد مذهل إذا قورن هذا العصر بالعصور السابقة .

وبحذر أن يكون أول انشغالات الفنان الحديث تطويره تصاويره بحيث تصبح رموزا موحية بحركة تأخذ لا بتلايب فرشاة الفنان فحسب ، بل وبمعنى المتفرج وفكره أيضا . وقد عزم المستقبليون أن يزجوا بالمتفرج إلى خضم اللوحة . ولقد عاب « بوشينى » و « وكارا » و « سيفرينى » على التكميين للعاصرين لهم من أمثال « جليز » ، و « ميتزينجر » ، أنهم عملوا إيقاف حركة الوجود فى لوحاتهم ، ومن ثم اعتمدوا أساسا على أشكال سكونية ، وفى ذلك مخالفة صارخة لحقيقة العصر ونجاهل لروحه ، فالوجود فى حركة غير متوقفة ، بل وفى حركة متزايدة الإيقاع والعنف . بل وعاب المستقبليون على التكميين أيضا أنهم عنوا فى فلسفتهم التشكيلية أن يعيدوا تنظم الحقيقة الموثية ، وأن يدخلوا عليها من خلال نسق من التكوين الخاص بهم انضباطا لا وجود له أصلا فى الحقيقة . ونادى المستقبليون عامى ١٩١٢ و ١٩١٣ بأن على الفنان الحديث أن يزج فى أعماله بديناميكية تثير فى أعماق المتفرج رغبة فى التمرد على الأوضاع القائمة والسعى إلى تغييرها لا الاكتفاء على محاولة إعادة ترتيب هذه الأوضاع ، وإدخال المارونية والتوازن عليها . ويمكن أن نوجز فلسفة المستقبلين فى أن الحكمة يجب ألا تعوق التغيير حتى لو كان متهورا وغير متحكم فيه ، فالرغبة فى التغيير يجب أن تسود الوجود الإنسانى ، وتلوح حتى على العقل الذى قد يتشبث بالحفاظ على ما هو قائم من خلال منطقته وإعادة ترتيبه . فلم يكن الفن فى نظر المستقبلين تنظيما ، بل على العكس حرية

وفتتحا بلا حدود . وبينما كان « جليز » والتكعييون يرون أن الفن حركة نحو
اضفاء مزيد من التناسق على الوجود ، ذهب « بوتشيوني » ورفاقه الى ان الفن
حركة فحسب ، وليست حركة مسخرة في اتجاه هدف بعينه .

وفي مارس عام ١٩١٥ نشر « بالاً » ، و « فورتوناتو دييرو » عجالة بعنوان
(المستقبلية تعيد بناء العالم) وفي هذه العجالة تطلب الفنانان المنظّران أن يكون
العمل الفني ، على الأخص :

- ١ - تجريدياً .
- ٢ - ديناميكيّاً .
- ٣ - مستقلاً ، بمعنى ألا يشبه شيئاً إلا ذاته ، فلا يكون محاكاة لأي طبيعة أو
واقع .

- ٤ - يتأنيّ على الاستقرار ودائب التشكل .
- ٥ - درامياً .
- ٦ - يقبلُ على أكثر من وجه ويؤخّذُ على أكثر من محمل .
- ٧ - مفعماً باللون ، ناضحاً بالضوء .
- ٨ - صاخباً ، بل ومتفجراً .

وقد اعتبر المستقبليون أن أى (لحظة معاشة) تجمع في طياتها بين العقل
والحواس والذاكرة . ومن ثمّ وجب أن تضاف إلى وسائل التعبير المألوفة مؤثرات
أخرى غير المؤثرات البصرية مثل : المؤثرات اللمسية ، والشمية ، والصوتية . وقد
بدأ « روسولو » ، « ويرايتلا » تجاربهما في هذا المقام بآلات مزعجة الصوت .
ويجب أن يكون الفن - في نظر المستقبلين - متعدياً لكل وسائل العلوم
والمعارف ، أو بعبارة أخرى أن يكون اكتشافاً مستمراً لعوالم جديدة . كما يجب أن
يكون وقتياً وعرضياً ، شأنه في ذلك شأن الحياة ذاتها . ولا يضير ذلك العمل الفني

الحديث بعد ان تجلت الحياة على حقيقتها العرضية والوقية . وماعاد يجدر بالفنان أن يهم بتخليد الماضي ، بل أن يدفع عجلة الفكر والماطفة إلى غد ليس بلازم أن يكون محدد السمات . وقد حث المستقبلون رفاقهم من الفنانين على الا يعتبروا الفن (شيئا) ، بل (صيرورة) دائبة ، وتقدما إلى ما بعد حدود اللحظة الحاضرة . ومهما كانت (المستقبلية) وهجا انطلقا بسرعة فإنها مهدت الطريق لظهور الاتجاهات الجديدة وضعت (الحركة) في مقدمة انشغالاتها . ومن هذه الاتجاهات (البنائية) .

وقد وضع الأخوان ييفنزير ، وجابو ، نظريتهما الجديدة التي سميت (بالبنائية) وقامت على تأمل لمفهومي الزمن والمكان ، مترجمين إلى حركة وإيقاع . وطوال عام ١٩١٩ عكف الأخوان المذكوران على محاولة غريبة أفكارهما وتقريبها إلى الأذهان . وفي هذا المقام رفضا الكتلة الثابتة كتمبيرفى ، وذهبا إلى أن الإيقاع الديناميكي يجب أن يحل محل الإيقاع الستاتيكي في العمل الفني . وفي عام ١٩٢٠ عرض جابو أول (تماثيله الحركية) ، وكان نصلا من الصلب ارتفاعه ستة وسبعون سنتيمترا مثبت على قاعدة ، وما أن يدار محرك كهربائي حتى يمضى هذا النصل في ذبذبات تشكل في الفراغ كتلة ديناميكية . وهكذا ظهرت في الفن الحديث الأشكال المتولدة عن الحركة . وأصبح بالإمكان أن تضخض النظرية التقليدية التي تمسكت لحقب طويلة بأن التمثال أو العمل الفني بصفة عامة إنما هو كتلة سكنوية في فراغ . وأن أقصى ما يمكن أن تكون علاقة العمل الفني بالحركة هو أن يوحي بحركة دون أن يكون هو في حد ذاته حركة ، أو بعبارة أدق دون أن يكون متحركا . أما مع مجيء تماثيل « جابو » الديناميكية ، فقد أصبح العمل الفني حركة فعلا ، ولم يعد يقتصر على مجرد الإيحاء بحركة . وهكذا تقلب الفن الحديث على تحد قديم من التحديات التي كانت تواجه الفن التشكيلي . لما

عاد العمل الفني عملاً سكوتياً فحسب ، بل أصبح بالإمكان أن يكون عملاً ديناميكياً أيضاً . وبذلك أضحت علاقة جديدة بين الكتلة والفراغ من خلال مراجعة للعلاقة بين الزمن والمكان .

ومن ثم لم يعد الفن تسجيلاً ، ولا إرساءً لكتلة ساكنة في فراغ ، بل محاولة لاستخدام هذا الفراغ ذاته ، وذلك بمراعاة أن مفهوم المكان قد تغير ، لما عاد السكون هو القانون ، بل إن كل شيء متحرك ، وعلى ذلك فإن التشييد الحديث في الفراغ يجب أن يدخل في اعتباره ديناميكية المكان . وهكذا صار للزمن أهميته في تلقى العمل التشكيلي ، بتحريكه كله أو بتحريك جزئياته في إطار مكان لم يعد سكوتياً .

وقد مضت البنائية تتخذ أوضاعاً متطورة من خلال تجارب طليعية جديدة شُغِلَتْ بمفهوم (الديناميكية) في العمل التشكيلي ، وأطلق بعض الفنانين التجريبيين على أعمالهم في هذا المقام (الفن الحركي) وأطلق البعض الآخر على أعمالهم (الفن البصري) .

وليس من السهل على الدوام أن نميز بين تجارب كل من (الفن الحركي) و (الفن البصري) ، فبينها قرابة روحية منحصرة عن أصل واحد ، هو الانشغالات الهندسية المعاصرة ، وتأثير التكنولوجيا الحديثة على أشكال الفن كله .

و (الفن البصري) يضع في الاعتبار الأول حساسية العين في استقبال مراثيات العالم الخارجي . ويأخذ (الفن البصري) على عاتقه اختبار وسائلنا المختلفة لتلقى الخطوط والألوان وتقبلها . ويقول أنصار (الفن البصري) إن (الإنطباعية) ذاتها التي بدأ بها التصوير الحديث كله كانت (فناً بصرياً) وكان « جورج سورا » (١٨٥٩ - ١٨٩١) على الأخص أول من يمكن أن يتوَّج ملكاً على مملكة الفن البصري بنقاطه اللونية الصغيرة التي تفتش سطح اللوحة بإحكام وتناوش عين

المتفرج بلغة تشكيلية حيوية . وقد أقام (البصريون) معرضاً كبيراً لهم عام ١٩٦٥
بمتحف الفن الحديث بنيويورك تحت عنوان (العين المستجيبة) وعُرِضَ في ذلك
المعرض عدد كبير من الأعمال البصرية ذات التزعة الهندسية .

وقد صار (الفن البصري) مرادفاً للحركة (البناية الجديدة) كلها ولقى الفن
البصري نجاحاً كبيراً ، جذب إليه كثيراً من الممارسين ، الذين اعتبروه محققاً
للموحياتهم إلى (الحدائق) وكسر جمود التقاليد ، ومواكبة إيقاع العصر .

ويعتمد (الفن البصري) على الذبذبات التي تستقبلها عتبة العين ، واضعاً
في الاعتبار الصدمات التي تتلقاها العين نظراً لاستحالة تقبلها لمسطحين ملونين
بلونين شديدي التضاد في اللحظة ذاتها . وقد أُنِحت (التجربة الهندسية)
بمحاولاتها في تبسيط الأشكال وتصفية الألوان - من خلال أعمال « مالفيتش » ،
وموندريان ، والباوهاوس - إمكانات عديدة للمارسى الفن البصري اللاحقين .
ويبلغ الفن البصري أعلى قمم على أيدي « فاساريلى » الذى يكاد يكون قد
تخصص في (الفن البصري) وأضحى الذهن ينصرف إليه ما إن يرد ذكر هذا
الفن .

على أن (البناية) حظيت بحيل ثالث من الفنانين الشبان اتصفوا باهتمامهم
بالهندسيات الحديثة ، وتقبلهم للتأثيرات التكنولوجية في المجتمع المعاصر ، محاولين
أن يمجروا توفيقاً بين المسلمات المتولدة في عصر أصبحت ميانه غير منكورة ولا خافية .
وقد أراد هؤلاء أن يؤثروا على الحساسية البصرية فواجهوا مشكلة تهتة المتفرج
لتقبل العمل المعروض عليه . ولم يقيدوا أنفسهم بأن يكون تأثير المتفرج نابعا من
مشهد ، بل سوا إلى تحقيق ذلك من خلال ملامعات ذات أبعاد مختلفة : غرف
مظلمة ، قنوات ، أشعة مصبوبة ، مؤثرات كهربائية ، محركات ميكانيكية ، إلى
غير ذلك . ويتحقق تأثير المتفرج بالعمل التشكيلي في النهاية من خلال مشاركة فعالة

من جانبه .

ومن أجل تحقيق هذه البيئة التكنيكية يحتاج الأمر إلى نوع من تنظيم العمل . مما يؤدي إلى أن تتروى شخصية الفنان ليعزز الجهد الجماعي المحقق لهذا العمل . وكانت إحدى الجماعات الناجحة في مجال (الفن البصري) بالمفهوم الذي تقدم إيضاحه (جامعة باريس لأبحاث الفن البصري) التي أنشئت عام ١٩٦١ تحت إشراف « دينيس رينيه » . كما وجدت في « ديسلورف » منذ عام ١٩٥٨ جماعة سميت (جماعة الصفر) وعلى رأسها « بين وماك وأوكير » أما في إيطاليا فقد استقبلت الفكرة بترحاب كبير . وعكف على الأخص « أرجان » على إرساء دعائم النظرية وتعميق جوانبها . كما تزايدت الجماعات الممارسة للفن البصري وتنوعت إعطاءات أعضائها ، ووصلوا إلى نوع من (البرمجة) لفنهم . كما ظهرت في أسبانيا (جماعة ٥٧) وفي يوغوسلافيا عنى متحف زغرب بأن ينظم كل عام معرضاً يجمع أعمال جماعات الفن البصري المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم في أبريل أعمال جماعات الفن البصري المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم في أبريل ١٩٦٤ معرضاً لهذه الأعمال أيضاً ، وقد أطلق عليها أصحابها (الموجة الجديدة) .

وقد قدر لهذه (الموجة الجديدة) أن تكون جسر التقاء (الفن البصري) و (الفن الحركي) وذلك بالتزاوجة بين المنجزات البصرية ومختلف المحاولات المستخدمة لتحريك المشيدات التشكيلية ميكانيكياً .

وقد ظل مارسو الفن الحركي يصنفون إلى تعاليم الرواد من أمثال « دوشام ، وجايو ، وكالدر وموهلى - ناجى » . وقد احتفظ باحثو الفن الحركي بتراث (البنائية) ، بل وأيضاً بتراث (التشكيل الجديد) « لوندريان » . أو بعبارة أخرى سعوا من خلال جوهر الهندسيات أن يستنبطوا التشكيلات البصرية . وفي مقدمة

هؤلاء الباحثين «نيقولا شوفير ، وفرانك مالينا ، وتانجلي» في المرحلة السابقة على عام ١٩٥٨ ثم «كوزيس ، ووبري ، وتاكيس» وغيرهم .
ويطرح «الفن الحركي» مشكلة جدية بالاعتبار مؤداها أن البحث المتعلق بالحركة عرضه أن يصبح غاية في حد ذاته ، وذلك على حساب المضمون الدلال للصورة المتحركة أو للمشيد المتحرك . وقد أمكن ففس هذه المشكلة باللجوء إلى ابتداء صور متحركة بفضل بث ضوئي ميكانيكي متحكم فيه . وهكذا نجد (الفن الحركي) قد التحم (بالفن البصري) .

وقد كانت البنائية تعتبر على الدوام الحركة بعداً عضوياً داخلها في صميم التشكيلات الفنية التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال تفاعلها بذلك البعد العضوي . ولا يفعل «شوفير» سوى أن يستعيد فكر «جابو وموهولي - ناجي» ليطبقه على الوسائل التكنولوجية الحالية ، أي الألكترونيات . وقد فتحت الديناميكية الفضائية التي جلبها «شوفير» من خلال «السيرياتيقا» آفاقاً واسعة للفن الحركي الخالص .

وفي البلاد الأنجلوساكسونية ، وعلى الأخص في أمريكا الشمالية ، أفضى الحماس للفن البصري إلى تكوين جماعة من الشبان الطليعيين أطلقوا على أنفسهم (الحاقة الصلبة) ، ومن أبرز المتبعين إليها «السورث كيلي ، وجاك يوجرمان» وقد اعتنقا تصويراً مبنياً على (خليط بصري) من مسطحات عريضة ملونة . ويولد التقاء المسطحات الذبذبات الأثرية على عدسة العين . وبينما كانت تتأكد في نيويورك (الدادية الجديدة) التي قادت إلى (فن البوب) جمع الناقد «كليمنت جرينبرج» عدداً من مصوري (الضوئية الفضائية) ، هم «موريس لويس ، وكينيث نولان ، وجول أولتيسكي» ، في معرض أبان عن أسلوبهم القائم على إبراز المؤثرات اللونية الكثيفة دون اعتداد بالحامة المطلية ، وهو ما انتقل إلى إنجلترا حيث

ظهرت (العمائم الملونة) .

وفي محاولاتهم الأولى سعى أنصار البناية في أثناء أبحاثهم عن الحركة واستخدامهم المولدات الكهربائية في تحريك العمائم ، إلى إعطاء الكهرباء دورها في تشييد العمل الفني . فمن خلال الإضاءة الكهربائية يستطيع الفنان أن يتوصل إلى أعمال تشكيلية ديناميكية ، حتى أصبح جديراً بالتساؤل عما إذا كان بالإمكان اعتبار الكهرباء أداة للغة تشكيلية جديدة .

ولا يجدر التكلم عن « فن كهربائي » إلا من اللحظة التي تصبح فيها الكهرباء جزءاً لا يتجزأ من البناء الشكلي للعمل الفني . أو بعبارة أخرى من اللحظة التي لا تقتصر الكهرباء على أن تقوم بدور ثانوي كمولد لطاقة مضبوطة أو محرك ، بل يصبح عاملاً عضوياً في الصورة ، أي عاملاً داخلياً في تشكيل الصورة . وهكذا يصبح العمل التشكيلي لغة مضبوطة تقبل المتخرج بمجرد أن يلبس على زر من الأزرار مثلاً من ظلمة صامتة إلى خطوط وألوان مضبوطة في عمل تشكيلي تتوفر فيه الحركة التي تفتقدها اللوحة التقليدية .

وإذا نظرنا إلى أضواء النيون في ظلمة المدينة لتيينا كم استطاعت الكهرباء أن تحقق فولكلوراً تشكيمياً مستمداً من حضارتنا الصناعية المعاصرة .

وكما ينصرف الدهن قوياً إلى « فيكتور فارسيلى » عندما يشار إلى (الفن البصرى) يرد إلى الذهن اسم « الكسندر كالدور » ما أن يشار إلى (الفن الحركى) فقد حقق (بيمائيل المتحركة) تجديداً هاماً في تاريخ الفن الحديث .

وقد ولد « كالدور » عام ١٨٩٨ بمدينة فيلاديلفيا بالولايات المتحدة . وكانت أمه رسامة وكان كل من أبيه وجده مثالا أيضاً .

درس « كالدور » الهندسة ، وحصل على إجازة في الهندسة الميكانيكية عام ١٩١٩ واشتغل مهندساً منذ تخرجه حتى عام ١٩٢٢ . ثم درس الرسم والتصوير

حتى عام ١٩٢٦ . كما عمل فترة من حياته (مديرًا لسيرك) ، وربما تنبه من عمله هذا إلى أن عليه أن يروض خامة الصلب ، كما تروض وحوش السيرك . وقام بأسفار كثيرة متنقلا بين وطنه الولايات المتحدة والمجلترا وفرنسا والهند والبرازيل والمكسيك عارضًا أعماله ومنفذًا العديد من مشروعاته التشكيلية . وفي عام ١٩٥٤ أقيم معرض شامل لأعمال « كالدّر » في فينيسيا وحصل على جائزة « كارنيجي » الدولية في النحت عام ١٩٥٩ .

وكان « كالدّر » قد عرض عام ١٩٣٢ أول أعماله من (النحت المتحرك) ففتح بذلك آفاقًا جديدة أمام فن النحت . وبعد أن كان أقصى ما يمكن أن يصل إليه التمثال بالنسبة للحركة هو الإيماء بها فحسب ، فإن تماثيل « كالدّر » المتحركة كانت أعمالا تتحرك فعلا ، متنوعة من تأثيراتها إلى أقصى حد .

كما يرى « كالدّر » أن التمثال له ثقله وشكله وحجمه ولونه وحركته وأيضًا وأخيرًا له صوته وجلبته . ولهذا فقد أدخل الصوت إلى التمثال ، واستخدم الموتورات للدفع تماثيله إلى الحركة المجسمة .

ثم يرى « كالدّر » أن علاقة التمثال بالبيئة المكانية التي تحيط به أمر حيوى . فالحركة حوار بين التمثال والحيز الفضائي الذي يوضع فيه . إن الحركة هي أنفاس الشيء المتحرك . إنه زهرة تتفتح أوراقها ، فإذا بطلت الحركة ذبلت الحياة ذاتها . وكى يصل التمثال إلى أقصى استجابة للحركة ، متجاوبًا في ذلك مع الطبيعة ، عمد « كالدّر » إلى رقائق الصلب باللغة الرقة والأسلاك الرفيعة ، حتى أن التمثال بهذا الشكل يستجيب لأدنى نسمة تهب عليه .

ولكن هل أثرت في « كالدّر » دراسته الهندسية ؟ لم تكن الهندسيات على حد قوله سوى وسيلة للوصول إلى تصويره للجمال ولهذا فإن « كالدّر » يعيش الحياة في الريف بين أحضان الطبيعة التي تحتوي على كل استلهاماته التشكيلية . وقد كان

« كالدّر » مقلدون كثيرون . وعلى الرغم من ضخامة مشيلاته ، فإنه يبدأ فيصب فكرتها على شرائع الصلب في أحجام صغيرة . وعندما تكبر هذه النماذج - وأحياناً إلى عشرة أمثال حجمها - لا تفقد تناسقها التشكيلي ، وذلك بفضل تلاقى حس المثال المرفف بعقل المهندس الواعى .

وعندما سئل « كالدّر » عما إذا كان يعتبر نفسه (واقعياً) أجاب إنه واقعى ، لأنه إنما يصنع ما يراه ولكن المشكلة تتركز في كيفية رؤية الواقع . إن الكون الكبير واقع ، لكنك لا يمكن أن تراه كله وعندئذ عليك أن تتخيل جوانبه التى لا تصل إلى إستيعابها بحواسك . وما إن تعمل خيالك فيماكانك أن تكون واقعياً وأنت تصوغ ما تتصور أنه واقع . -بل ويقول كالدّر إنك إذا مضيت تكبر إلى أقصى حد عملاً للمثال واقعى فستجد أنه قد قد مضمونه الواقعى . وهذا ما فعله كالدّر في تمثاله (حصان طروادة) عام ١٩٦٢ .

وفى مصر تنبه عدد قليل من فنانينا إلى أهمية ما انطوت عليه الحلول التى أتت بها تجارب الفنانين المتقدم ذكرهم فى مجال إدخال (الحركة) إلى مفاهيم اللغة التشكيلية . وفى مقدمة فنانينا الطليعيين هؤلاء ، يجدر أن نقف وقفة متأنية عند أعمال الفنان المصور « أحمد إبراهيم » التى عرضها بالمعرض العام الثالث للفنون التشكيلية فى يونيه ١٩٧١ ومن قبل بقاعة أختاتون بالقاهرة فى الثلث الأول من شهر فبراير عام ١٩٧٠ .

وقد أطلق « أحمد إبراهيم » - أستأذنى الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية - على تجربته التشكيلية هذه اسم (التياتروراما) وقد كان « أحمد إبراهيم » قادراً على امتصاص المفرج والاستحواذ عليه . ومن ثم إدخاله إلى قلب التجربة . ولما كان المفرج إنساناً أى كائناً متحركاً بطبعه مستجيباً للحركة بطبعه ، وكانت اللوحات المروضة من حوله متحركة بدورها فى قادرة أيضاً على أن تضبط حركة المفرج

وتشده إليها تبعاً لإيقاعها الزمني . فإذا تصورنا متفرجاً دخل المعرض لاهكاً مندفعاً وتوقف أمام لوحات (التياتروراما) ذات الأشكال السيالة فإنه يحس بعد لحظة قصيرة أن حركته النفسية والذهنية قد أبطأت وانسابت في هدوء مع التكوين الذي أمامها . فهذه الأعمال بفضل البعد الرابع على الأخص ذات قدرة ضخمة على الإيحاء ، ويمكن من خلاله أيضاً الارتداد إلى الماضي بفضل استرجاع الذكريات أو الانتقال إلى المستقبل بفضل إثارة الخيال . وهذه كلها نتائج تدخل في الإمكانيات الأولية « للتياتروراما » . ويجب أن نسجل هنا أن البعد الرابع في هذه اللوحات يخاضع لتحكم الفنان حسب الاحتياجات والظروف ، بل إنه يستطيع أن يوقف الحركة أيضاً ، أى يلغى ذلك البعد الإضافي فتبقى اللوحة استاتيكية سكونية شبيهة باللوحة التقليدية من هذه الناحية .

وبالإضافة إلى الحركة فإن لدى الفنان المصور « أحمد إبراهيم » غرام شديد بشعاع الضوء ، ملك عليه تفكيره منذ سنوات ، وقد أوصلته دراسته له وتبعه لآثاره على الأجسام التي تمتصه وتمكسه ، وتلك التي تلمح بمروره خلالها إلى اليقين بأن الضوء هو الحياة ذاتها ، هو جوهر الحياة وعلمها ، فلا بد من الضوء للحياة واللاء ، أما اللاضوء فهو موت وفناء .

وتختلف لوحات « التياتروراما » عن اللوحات التقليدية بإضافة ثانية هي (الضوء) فبدلاً من الاعتماد على الألوان التقليدية مثل الجواش ، والزيت ، والباستيل ، والحامات المختلفة ، كوسيلة لونية ، اعتمد الفنان « أحمد إبراهيم » على الألوان الضوئية بصفاتها المصدر الأساسية والأشمل للألوان في العالم . وبعبارة أخرى فإنه في إطار لوحة « التياتروراما » اختلفت الوسيلة اللونية من مادة يرسم بها بالفرشة مثلاً أو خامات تقطع وتلصق إلى ألوان ضوئية تعطي القيم اللونية المطلوبة أو النتائج اللونية المطلوبة . فإن اللوحات التقليدية تحتاج إلى ضوء الخارج ينعكس

إليها أو يسقط عليها حتى تراها العين ، سواء كان هذا الضوء إصطناعياً أو طبيعياً ،
أما أعمال « أحمد إبراهيم » فإضاءتها ذاتية نابعة من داخلها .

وبالضوء وهو الإضافة الثانية كما قلنا أمكن للمصور أن يضيف قيمة هامة في
الفن الحديث وهو (الوهج) الذى يعبر تعبيراً كبيراً عن مدى حيوية اللون . وقد
أمكن إعطاء درجات لونية هائلة عديدة لا يمكن الحصول عليها بالألوان العادية .
كما أضاف الضوء قيمة (النقاء) و (الصفاء) حتى أن اللوحات المعروضة امتازت
ببلورية يحتاج إليها الإنسان الحديث وهو يحيا ساعات بين دخان المصانع وتراب
المدينة المكتظة وضوضاء الحياة المحيطة به .

ومثل التصوير العادى الذى استلحاق أن ينفذ إلى داخل الفنون التعبيرية
الأخرى كالمرح من أوسع أبوابه ويستمر مسيطراً مدة طويلة ، فإن هذا التكنيك
الجديد بأبعاده التشكيلية الجديدة يستطيع أن يخدم المسرح بشكل أوقع وأكثر
فعالية ، إذ إنه قائم على الكثير من صلاحيات المسرح . فالمصادر الضوئية الملونة من
أهم عوامل إنجاح العرض المسرحى وأشدّها تأثيراً . ولن يكون ثمة تعارض - كما هو
الحال عندما تقوم بعمل ديكورات ملونة بالطرق التقليدية - بين ألوانها وبين
الألوان الضوئية .

وقد كان مصمم الديكور « أحمد إبراهيم » قد نفذ بعض لحظات ضوئية في
مسرحية (آه يا ليل يا قر) وهى لحظة حريق القاهرة ، واللحظة التى ينتهى بها
الفصل الثالث ، وهى حلم المستقبل . ولم تكن التكنيكيات التى استخدمت آنذاك
على هذه الدرجة من التطور التى وصل إليه (التياتروما) . على ما تجلّى في أعمال
الفنان الأخيرة . . وقد أعطى « أحمد إبراهيم » في تلك المسرحية بعض المطلوب
نتيجة مصادر ضوئية لكن هذا التكنيك الجديد يستطيع أن يعطى أضعاف
ما أعطاه في العمل المذكور لونياً وحركياً .

ويدعونا هذا إلى أن نتساءل عن الفارق بين (التياتوراما) والسينما إذ توجد بطبيعة الحال قرابة بين بعض ما تعطيه (لوحة التياتوراما) وبين ما تعطيه الصورة السينمائية . على أن الفرق يظل قائماً بين هذين الضربين من الفن ممثلاً في أن تلك لوحة بذاتها ولذاتها . وهذه شاشة تحتاج إلى آلة عرض تعكس عليها صورة . ولما كانت الصورة السينمائية تحتاج إلى إعداد سابق بمراعاة متطلبات معقدة صارمة تقتضيها مثلاً المسافة التي تقطعها أشعة ضوئية مرئية منبعثة من آلة ميكانيكية مصنوعة بحساب تكنولوجي دقيق ، وذلك بعد أن يمر إعداد تلك الصورة المنعكسة بمراحل لا تقل بل تزيد مشقة وعناء - لما كان ذلك فقد فقدت الصورة السينمائية الكثير من التلقائية والحرية التي تبقى (التياتوراما) محتفظة بها . الصورة السينمائية إذن صورة منعكسة على شاشة ، أما الصورة « التياتورامية » فهي نتيجة توفيق بين مقومات ثلاثة هي : الشكل : والحركة ، والضوء ، تتفاعل مع بعضها بعضاً فتعطي الصورة من خلف اللوحة .

ولكن هل نفهم من ذلك أن ثمة صلة بين « التياتوراما » وخيال الظل ؟ لاشك في ذلك ، بل يمكن أن تؤكد أن هذا الذي قدمه « أحمد إبراهيم » إنما هو تطوير تشكيلي حديث لخيال الظل للمصري القديم . ويتمنى للمصور الفنان أن تتاح له الفرصة قريباً لأن يقدم في هذا الإطار الحديث بابه من بابات « ابن دانيال » . وفي هذا المقام يجب أن نلاحظ أن الأشكال « التياتورامية » التي نخصها بالحديث في هذه الصفحات ولئن كانت أشكالاً تجريدية فإن هذه الأشكال لا تعدو أن تمثل الاتجاه الخاص بالفنان أحمد إبراهيم ، والذي يحبه ويفضله على غيره من الاتجاهات التشكيلية ، وتستطيع التجربة المعروضة أن تقدم أيضاً كل ما هو تشخيصي ووصفي وتسجيلي من الصور ، بمعنى أنها تستطيع أن تعطي أشكالاً مألوفة معروفة ذات صفات محددة كالأشخاص والمباني والحيوان والشجر وغير ذلك

من الأشكال الموضوعية التي يتبنى منها القصص المسرودة . ومن ثم تستطيع هذه التجربة أن تعطى - ضمن ما يمكن أن تعطيه - خيال الظل في عرويس حديثة تمكن من إحياء هذا الفن الشعبي ، وريطه بعجلة التقدم العصري ، وتدفع به إلى مستقبل زاهر بالاحتمالات .

ويجب أن نضع في الاعتبار أيضاً ونحن نواجه الإمكانيات التطبيقية لهذه التجربة الجديدة - والجلدة هنا على أى حال نسبية تماماً - يجب أن نضع في الاعتبار أن الخلفيات التي تستعين بها تمتاز بأنها اقتصادية ومتوافرة عملياً إلى حد بعيد كما أنها سهلة النقل والتركيب ولا تحتاج إلى المعاناة الجثمانية التي تحتاج إليها الديكورات التقليدية مثلاً في تركيبها وفكها ، وبذلك توفر التجربة الجديدة الجهد والوقت ، وتتيح وسطاً هادئاً لطيفاً للمتفرج وعامل المسرح والممثل على السواء . وكثيراً ما لمسنا المضايقات عند تغيير المناظر بين المشاهد والقصود وذلك في أعمال الديكور التقليدية .

ويمكن أن تتنوع تطبيقات التجربة التي قدمها إلينا « أحمد إبراهيم » على نحو لا يمكن حصره مقدماً ، ولكن يمكن أن نتصور لها فائدة سيكلوجية أيضاً حيث أنها تنقل المشاهد حقيقة إلى عالم خاص يمكن تحديده باتفاق مع الطبيب المعالج حسب الحالة المعروضة ولخدمة الأغراض الطبية . كما يمكن أن تستخدم التجربة في الحياة البيتية فتعلم بها الغرف لتكسيبها الإيقاعات النفسية المطلوبة والمتدرجة من السكون والهدوء المطبق إلى العنف والحركة التي لا يهدأ لها قرار . كما يمكن أن تدخل إلى قاعات الانتظار والأماكن العامة التي يتوافد إليها ويجتمع فيها جمهور قلق مما يمكن أن يعينهم على تحمل عناء الانتظار والتخفيف من ضغط القلق ، ذلك لأن اللوحات « التياتورية » قادرة بحق على إخراج المشاهد وانترعه من داخله إلى عالم اللوحة المتجدد الأضواء والألوان والمتحكم فيه إلى ما لا نهاية .

حرية الفنان ومسئوليته

ما العلاقة بين الفنان والمجتمع ؟ سؤال قديم أكتسب أهمية خاصة في العصر الحديث . ففي الأزمان الماضية كان الفنان جزءا شديدا الاندماج في مجتمعه . وكان دوره واضحا ومرموقا . وعلى سبيل المثال ، فإن الفنان هو من أعرب عن مثاليات عصر النهضة وطموحاته . وقد وجدت الصورة قبل الكلمة المطبوعة بوقت طويل ، وأمكن للصورة أن تخاطب دائرة أوسع من الجماهير .

لقد زادت قضية حرية الفنان حدة في القرن العشرين . وقد اعتبرت هذه الحرية شرطا ضروريا لتحقيق العمل الفني ، ورُبِّطَتْ هذه الحرية بالمفهوم السياسي للديمقراطية . وفي عام ١٩٣٩ بمناسبة افتتاح للمبنى الجديد لمتحف الفن الحديث قال الرئيس الأمريكي الراحل « روزفلت » لا يمكن للفن أن ينمو إلا متى كان الناس أحراراً كي يعبروا عن ذواتهم ، وأن يتولوا بأنفسهم تنظيم طاقاتهم وإطلاق العنان

لصلاحياتهم . إن شرط وجود الديمقراطية هو ذاته شرط وجود الفن . ومانسميه حرية سياسية يفضى إلى الحرية في الفن . فإذا استحال المجتمع إلى نمط لا حيدة فيه ، وإلى كنيية تنصاع لأوامر صارمة ، أى إلى حياة يستبد بها الروتين أضخى من المتعذر على الفن والفنانين البقاء . إسحق « الشخصية المتفردة » فى المجتمع تسحق الفن بدوره . شجع أوضاع الحياة الحرة ، تشجع الفن بدوره .

وإذا نظرنا إلى تطور كل من الفنون والسياسة منذ القرن الثامن عشر وجدنا عوامل جديدة يجدر أن توضع فى الحسبان . فهناك الصعود السريع للمبادئ الديمقراطية والاهتمام الكبير بحقوق الإنسان ، والنمو التكنولوجى ، المبني على أسس ديناميكية ، وتغير العلاقة بين الصانع ورب العمل ، وبين الجمهور والعمل الفني ، ومن هذا كله كان من السهل أن نتقبل قول الفيلسوف الأمريكى « هوراس كالين » « إن حرية التذوق مرتبطة بحرية الفنان ، حتى لو كانت حرية المستهلك مرتبطة بحرية التجارة فى أوساط المنتجين ، إن الفن مثل الصناعة والعلوم لا يبلغ درجة من الوفرة ولا يحقق نفعاً عاماً إلا متى أتاح اختيارات متنوعة لهيبه ، وتنوعات سخية للمستهلكين ، كى يتقوا ما يروق لهم . وإن وفرة الاختيارات ، وفعل الاختيار نفسه الذى هو ممارسة للتذوق . يقومان على أساس من حرية الفنان فى الإبداع ، وتلقائية الناقد فى التفضيل . وقد أصبح كل من هذه الحرية والتلقائية لصيقة بحقيقة الجمال ذاتها » .

على أن الأمر لازال يستأهل البحث . فإذا كان من المقرر أن للفنان حرية ، وأنه لن يُمكّن عليه ما يصوره أو مالا يصوره ، فلا زال التساؤل قائماً كيف سيستخدم الفنان هذه الحرية . ألا تحمل الحرية فى طياتها مدلول للمسئولية ؟ ومن ثم يجدر أن تتساءل عما تعنيه مسئولية الفنان فى القرن العشرين . إن هذه المسئولية يمكن أن تتخذ شكل التفسير المرنى للقوى الصناعية

والميكانيكية الجديدة ، كما نرى في أعمال الفرنسي « فرنان ليجه » ، والأمريكي « شارل شيلير » . وقد يأخذ الفنان على عاتقه بمقتضى هذه المسئولية الإبداء بما يراه صواباً من التفسيرات الاجتماعية والأخلاقية ، فيرق الفن إلى مرتبة النقد الاجتماعى أو الأخلاقى ، مثلاً لمجده في أعمال الفرنسي « جورج روه » ، والألماني « ماكس بيكان » ، وهما من أعلام « التعبيرية » البارزين . ولا يغرب عن البال في هذا المقام لوحة « بيكاسو » الشهيرة « جيرنيكا » ولوحة « ريكو ليرون » « الصلب » وقد عمد كل من هذين الفنانين أكثر من مرة إلى الإبداء بتفسيرات عنيفة وأليمة لكثير من الموضوعات السياسية والاجتماعية والدينية ، وحاولا لفت الأنظار إلى نزعات الشر والتدمير الموجودة في العالم المعاصر .

وقد كتب الفريد بار في كتابه « مالفن الحديث ؟ » عام ١٩٤٣ يقول عن « جيرنيكا » إن الفنان فيها قد استخدم أفضل استخدام أسلحة الفن الحديث التي ساهم هو من ناحيته في شعلها . وفي مقدمة ذلك المسخ المتعمد للرسوم التعبيرية ، وتعدد زوايا الرؤية للأشكال التكعيبية ، والإغراب وإثارة الدهشة التي تحققها السريالية ، ولم يستخدم « بيكاسو » هذه الأساليب الحديثة لمجرد أن يستعرض سيطرته على صناعته ، أو يفصح عن عاطفة خاصة ، بل ليعلن للملأ فجيئته وغضبه من الخراب الوحشى الذى دمر بعضاً من مواطنيه .

في هذا العمل الضخم أداة قوية للوحشية والتدمير . وقد اقتصر بيكاسو فيه على استخدام الألوان البيضاء والسوداء والرمادية . ويعتبر غياب الألوان الأخرى على هذا النحو ذا دلالة . فالإيقاعات التي يتلقاها المتفرج من العمل بصفة عامة هي إقاعات جتزية وحزينة . ولعل « بيكاسو » قد استرجع وهو يصور « جيرنيكا » ، ربما عن عمد أو عن غير عمد ، سلفه العظيم « فرانشيسكو جويا » في رسومه التي عرفت « بويلات الحروب » ورسومه الأخرى بعنوان « الأحلام » وقد استخدم كل

من هذين الأسبانيين العظميين أقصى ماوصلت إليه أساليب الفن في عصره لخدمة قضية الإنسان .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الفنان الأمريكي ذى الأصل الإيطالى «ريكو ليرون» وجدناه يكرس جهده سنوات عديدة للدراسة وتصوير واحد من أكثر الموضوعات الروحية إثارة للعالم الغربى ، ألا وهو موضوع آلام المسيح من أجل خلاص البشرية . وفى عام ١٩٥١ أنجز لوحته الكبيرة ثلاثية الأجزاء والرامية إلى توضيح المسيح . وقد جاءت هذه اللوحة ثمرة مئات من الرسوم واللوحات التمهيدية . ومثل لوحة «جيرنيكا» «لييكاسو» ، جاءت «الصلب» بانورامية الحجم ، وعلى الرغم من أنها صورت فى وقت قصير نسبياً لم يتعد الستة أسابيع فإنها كانت نتيجة سنوات عديدة من الدراسة ، ويمكن أن نقول عنها أنها «عمل حياة» وفيها يعتمد «ليرون» على الرمز والحجاز والاستعارة . أى أنه يلجأ إلى «التعبير غير المباشر» ومع ذلك فن المتعذر الإفلات من تأثير العذاب والتراجيديا الذى تنفثه اللوحة فى قلب المتفرج . ويبنه الفنان العالم بأن يثوب إلى رشده وأن يستعيد صوابه قبل أن يصل إلى الكارثة المحققة التى لا قاعة للإنسان منها بعد ذلك ، ألا وهى الفوضى والحرب كما تذكر اللوحة بجوهر الحياة الإنسانية النبيل وهو الحب والاستعداد الدائم للتضحية من أجل الآخرين ، والذى بغيره لا تجديد لعلاقات الإنسان الإبداعية .

لقد لمس «بييكاسو» ، وليرون ، ورووه ، ويجهان» ، ربما أكثر من الدبلوماسيين والعلماء ويوضوح أكبر أيضاً ، القلق والربح اللذين يعانى منها عالمنا المعاصر . وقد عبروا عن إحساس قوى بالمسئولية الأخلاقية . ومع ذلك فإن قلة من أعلامهم كانت بتكليف مباشر من أحد . وإنما انبثقت هذه الأحوال على الأنحصر من حاجة الفنانين إلى إعادة تأكيد قيم ومثل استشعروا أهميتها الملحة

بالنسبة للضمير الإنساني المعاصر ، واعتبروا أن من واجهم كفنانين أن يعبروا عنها
برموزهم التشكيلية . وقد اختاروا في أداء هذه المهمة أساليب وأدوات الفنانين
الأحرار ومستقل القرن العشرين . ولم يستهدفوا بلوحاتهم أن يعيدوا تسجيل حقيقة
مرئية ، بل أن ينهوا لتفسيرها من زوايا جديدة وذاتية . لقد التزموا أخلاقياً لكن
أعمالهم كانت على أى حال نتاج الحرية التى اكتسبها الفنان فى العصر الحديث .
ولكن ماذا يمكن أن نقول عن الكثرة الغالبة من تصاوير القرن العشرين التى لم
يتوفر فيها الالتزام بمثل هذا الهدف ؟ فلم تكن تكعيبات « بيكاسو » الباكرا
وللتجريدات « موندريان » . أو « كاندنيسكى » لتعنى إصدار أحكام أخلاقية على
المآسى الاجتماعية . ولكن أعمال هؤلاء المصورين لم تناد فى الاتجاه العكسى بقدر
ما تعادت فيه على سبيل المثال « الدادية » التى وصفها أحد ممارسيها الكبار وهو
« مارسيل دوشا » بأنها نوع من العدمية التدميرية . وطريقة للتخلص من إملاءات
العقل ، وتحاشي التأثير المباشر بالوسط المحيط أو بالماضى ، أو بالأعماق المسبقة .
أو بعبارة أوجز فإنها التحرر بعينه « ولازالت الرغبة العارمة فى التحرز السمة المميزة
لعديد من مصوري عصرنا مثل « بولوك » و« كلاين » و« جوتليب » ، و« دى كوينج » .
فهل يحق لنا أن نقول عن هؤلاء الفنانين وأمثالهم إنهم مستهترون أو غير مقدرين
للمسئولية ؟ والواقع أن من النقاد من قالوا عن المصورين التجريديين إنه ينقصهم
الإحساس بالالتزام بهدف . ولقد فُسر الازدراء الجلى للأساليب المستتبّة ، وغياب
كل مضمون اجتماعى ، أو حق إنسانى عن اللوحة التجريدية بأنه يتم عن تنصل
الفنان من وظيفته ، وانسحابه من وسطه الاجتماعى مما يؤهله فى غربة تقطع أوصاله
بكل ما يمكن أن يكون مضمونا لأعماله .

على أنه فى الرد على هذا القول يحذر أن نضع فى الاعتبار فكرتين أساسيتين :
الفكرة الأولى : إن مسئولية الفنان الأولى ليس أن يعلق على ما يجرى فى المجتمع ،

بل أن يصور . إن الذى يهم بالنسبة له هو ما يضعه على لوحته ، ويجب أن يجرى تقييم ذلك فى حدود صناعته كفنان . وتأسيساً على هذه الفكرة سنجد أعمالاً معاصرة عديدة قد لا تتضمن أية إحالات اجتماعية واضحة ، ومع ذلك فإن دلالتها تظل بالغة بالنسبة للمتفرج .

وقد كتب « ليكوبوزيه » للمارى التجريى المعاصر يقول أيضاً : لقد غُفل التصوير الحديث عن تزيين الحوائط . وعكف على التأمل . ولم يعد الفنان يحكى حلوته بل هو يفجر يتابع للتأملات . وأنه لمن الطيب بعد عناء اليوم أن يتصرف المرء إلى التأمل . ولهذا فإن التصوير قد سبق الفنون الأخرى وحقق التناسق مع العصر . فهل يمكن أن نقول بعد ذلك إن الفنان قد أخفق فى تحمل مسؤوليته عندما يزودنا « بمصدر للتأملات ، أو الإثارة ، أو حتى المتعة » ؟

والفكرة الثانية : ، إنه يمكن أن يقال أيضاً بأن إقصاء الفنان لكل تفسير اجتماعى عن عمله هو فى حد ذاته دلالة قوية على موقف . وإذا كان الفنان فى القرن التاسع عشر قد تحرر من التزاماته قِيلَ العمل الخارجى فإنه ساهم كثيراً ومساعد على إرساء أهمية الفرد . وهكذا عبر الفنان عن موقف جديد وجسور نجاء ما يمكن أن يكون أساس النشاط الخلاق ، ألا وهو التنبه إلى القوة الكامنة داخل الإنسان ذاته ، ومن ثم الإعلاء من شأن الفرد وإبلاؤه للمقام الأول . وربما ليس ثمة وظيفة اجتماعية بالنسبة للفنان أعلى من أن يدلل على حيوية الفعل الفردى الخلاق . ويقول « الفريد بار » إن حرية التعبير ، أمر مرغوب للفنان . ولكن لماذا تعتبر حرية الفنان شأنًا من شئوننا جميعاً ؟ هل لأن الفنان يُدخل علينا السرور ، أم لأنه يقول لنا الصدق ؟ أجل ، هذه هى الإجابة ، لكن أكثر من ذلك ، إن حرية - كما نَجدها معبراً عنها فى عمله الفنى - رمز للحرية التى نريدها جميعاً ، فى حياتنا اليومية ، ولا شك أن بإمكاننا أن نمارس بعض الفنون كهواة ، ومن ثم تريد من

إحساسنا بحرية ذواتنا . ولكن حتى في شعب من الفنانين المواة ستظل الحاجة قائمة إلى الفنان الذي يجعل حرية التعبير حرفة ، وذلك لأن الفن لا يمكن أن يؤدي باتفان باليد اليسرى . فهو أشق الأعمال ، ويحتاج إلى طاقة الإنسان كلها ، وذلك لأنه يؤدي بحرية أكبر من كل الأعمال الأخرى .

إن الاحتمالات التي تنتج إزاء المصور وهو يقف أمام لوحته قبل أن يصورها أو المؤلف للموسيقى أمام أصابع البيان قبل أن يؤلف معزوفته جد عديدة ومعقدة ، بل ويمكن أن نقول أيضاً إنها لانهاية ، حتى ليلدو الكمال في الفن عسير المثال كما هو الحال في الحياة ذاتها . وربما وجدنا « موندريان » يدرك الكمال بلجونه إلى زهد رائع في الألوان والأشكال في حين أن المصورين الذين يقلدون الطبيعة هم مزيفون يتقنون صنعهم دون أن يكونوا فنانين أصلاً .

وعنق الناقد « الفريد بار » فيقول إن « الفنان وقد تحرر من الضغوط الخارجية ، يتقاد لشغفه الداخلي بالاتفان جاعلاً من نفسه قاضياً صارماً . فيرمز بعمله هذا إلى السعى من أجل الكمال ، الذي نستهدفه وقد لايتأق لنا في الحياة العادية ، مثلاً لانستطيع أن نتم بالحرية المطلقة التي تقودنا إلى أن نقول الصدق كله » .

من الصحيح ، إن المصورين المخلصين في تعبيراتهم المتنوعة عن « الشغف الداخلي بالاتفان » قد أتعجوا عديداً من الأساليب في تتابع سريع حتى رأى البعض في ذلك مايشير القلق وينبئ عن انعدام المسئولية . إلا أنه مها كان الأمر ، فإن الفنان في كل ذلك إنما يعكس مواكبة للإيقاع السريع بالتجديد ، ولحرية الاختيار التي أصبحت ميسورة لكثير منا في عديد من مجالات الحياة . وقد كانت « المحاولات الخلاقة » على الدوام تجريبية أساساً وغير متوقعة . ومها كان ماسيجلبه فن المستقبل ، فإننا نعلم أنه سوف يكون ثمة أفراد مكرسين لأشكال من التعبير ستبدلو

غريبة ، بعيدة عن الأذهان ، وصعبة . وهذه الأشكال الثورية تحتاج إلى وقت وصبر كي تحظى بالفهم . كما يحتاج الأمر إلى وقت كي يميز اللذين من الغث ، والذي يصمد للبقاء مما هو مجرد بدعة زائلة . وفي عالم أغرقه طوفان الحداثة لذات الحداثة والتجديد لذات التجديد ، تصبح مهمة الحكم على تيارات الفن الحديثة أو عليها مهمة شاقة ، .

ومن هذا يبدو لنا الدور الحيوى الذى يمكن أن يلعبه « النقد » فى هذا المقام . وقد تزايدت الأعباء الملقاة على « الناقد الحديث » وأضحت أكثر صعوبة . ويصف البعض « الناقد » بأنه شر لا بد منه ، على أن البعض الآخر يعتبرونه طفيليا ، يلى بأحكامه على الأعمال الفنية دون أن يكون ممارسا لعملية الفن التى يحكم عليها . ولكننا إذا أقمنا المواظف والأهواء فإن علينا أن نعرف بمكانة « الناقد » فى مسيرة الفن الحديث . إن العديد من الصحف والمجلات والكتب والرسائل الجامعية تتحدث عن الفن والفنانين . ونحن نتدوق ما يكتب عن الفن والفنانين ، ولا يمكن أن ينكر دور الناقد المثقف - ولو لم يكن من صفوف الفنانين الممارسين - فى دفع حركة الفن إلى الأمام . وقد تزايدت مهام الناقد والأعباء الملقاة عليه نظرا للزيادة فى نشاط المعارض يوما بعد يوم . ويمكننا أن نشير فى هذا المقام بالتقدير وعلى سبيل المثال إلى الجهود التى يبذلها عندنا نقاد محترفون من أمثال الأستاذ « حسين أمين ييكار » على صفحات « الأخبار » ، والأستاذ « صبحى الشارونى » على صفحات النساء ولنا أن نتصور المشاق التى يتكبدها الناقد التشكىلى فى تغطية المعارض التى تزايد عددها وامتدت إلى عواصم الأقاليم أيضا .

وإن موقف الناقد كقاض وخبير ، موقف مطلوب ، وتقع عليه مسئولية تقييم أنماط مختلفة من الأعمال التشكىلية ، وإنها لمسئولية كبيرة ، وعليه أن يزن الحقائق الموضوعية بانطباعاته الشخصية والحدسية ، ولا يفعل الناقد سوى ما فعله نحن

عندما تنفوق عملا تشكيليًا ولكن بطريقة أكثر تطورًا وحذكة . وعلينا اليوم أن نمضى فى الإدلاء بالأحكام وإصدار القرارات على الدوام . وبعض من فحوصنا أكثر حذاقة من غيرها ، ولئن كان بعضنا أيضًا قليل المعرفة بالأعمال الفنية فى حين أن الناقد الحق ، يجب أن يكون واسع الفهم حساسا ولا تقتصه الجراءة . إنه لا يجهل مستويات الأداء ، ولكنه يستخدم هذه المستويات كمقاييس مرنة تتوقف على مرامى العمل الذى يسلط عليه نقده . وهو يعرف أن حرية فى الإدلاء بالأحكام يحمله بمسئوليتين : الأولى : تجاه الفنان الذى ينتقد عمله . والثانية : تجاه الجمهور الذى يكتب له النقد .

وقد كتب ناقد حكيم هو « إروين إرمان » فى كتابه « الفنون والإنسان » عام ١٩٣٩ يقول « النقد عملية تصويب لمداركنا وتوضيح لها . وليس النقد تشريعا ، ولا تقديرًا مبهمًا ، بل هو عملية إنسانية تتم من خلال تدريب على اتخاذ القرار الصائب ، والمعرفة التاريخية ، والتزود بالثقافة ، إنه تربية للذوق والتسامى إلى مستوى النقاء والوضوح والعمق . والنقد فى مجال الفنون كما هو فى مجال الحياة تصعيد للتجربة كى تصبح واعية ومحددة ومنظمة . إنه تنفيذ الخيال وتربيته . وفى النهاية إيجاد القدرة على تحديد القيمة الجمالية وتمييزها .

نحدثنا فى هذا الفصل عن مسؤولية الفنان . ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن الناقد يكون قد أوفى بمسئوليته إذا مكنتنا من خلال استقراءه للأعمال التشكيلية أن نتفحص بطلاوة طبيعة العالم الفيزيائى المحيط بنا أو أن نستجلى أحاقا مكنتنا السيكولوجى ، أو أن يثير الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية للإنسان . وقد ذكرنا أيضًا أن الناقد المحترف يمكنه أن يساعدنا فى العثور على المعايير التى تمكنتنا من تقييم الأعمال الفسح والمتنوع للتصوير المعاصر .

ولكن ليس بالكافى أن نتكلم عن مسؤوليات الفنانين والنقاد . بل علينا نحن

أيضاً الجمهور العريض أن نعمل على تنمية وتهذيب أحكامنا . وهذا مطلب ملح يحتاج إلى دراسة مقارنة بين أعمال التصوير الحديث ، وأعمال التصوير القديم التي كانت منابع إلهام للحاضر . وإن الفائدة التي تعود من ذلك علينا كبيرة ، فهي ستتمكن المتفرج الذي تقف نفسه ورقق حواسه من أن يشارك في تجربة طلية ، هي مشاهدة عالم جديد يشيده الفنان ، ويشعر بوجوده مشاركاً في التجربة الابتكارية الحديثة .

قلم الأديب والفن الحديث

عندما سئل الروائي الفرنسي المعاصر « ميشيل بيطور » عما يستهدفه من الكتابة عن الفن التشكيلي ، وعما إذا كان يعتقد أن ثمة رباطاً يجمع بين الكتابة والتصوير أجاب قائلاً :

« إن اللوحة تحيرني وتثير فضولي ، ولهذا فإنني أعاود النظر إليها مراراً مدققاً في تفاصيلها ، أريد أن أنتزع السر الذي تحتويه . أقول لنفسي ما الذي يعرفه هذا المصور ، أو هؤلاء المصورون من أسرار الصنعة لأعرفه أنا ؟ ومن ثم أضع نفسي موضع التلميذ من صانعي اللوحات إلى أن أتعلم وأخذ كفايتي . وبالروعة ما اكتشف ، إن فض الغز الكامن وراء الأعمال الكبيرة يقود إلى مناهل لا حصر لها . ويحدث إنني لا أتوصل إلى استيعاب فهم الشيء إلا بشرحه للآخرين . فأننا إذن أكتب عن الفن التشكيلي كي أصعد إلى منابع للإلهام تظل خافية إلى أن أتمكن من

إيضاحها لقرائى .

وترون بذلك أنى أبحث من سبر أغوار الفن التشكىلى عن نفعى ونفع قرائى .
ولما كنت أولف كتباً ، وأن هذا النشاط هو فى الحقيقة بؤرة وجودى . فكيف
لا يكون فى كتابى عن الفن نفع لى ؟ إن المصورىن يعلمونى كيف أرى ، وكيف
أقرأ ، وكيف أصنع توكرياً ، أو بعبارة أوجز يعلمونى كيف أكتب ، وأن أتحكم
فى أخط من كلمات على صفحتى . وقد اعتبر « الخط الجميل » أو « الكليجرافيا »
فى الشرق الأقصى المعبر الدائم بين اللوحة والقعيدة .

كيف يمكن أن يكون مجال التصوير غريباً على الكاتب ؟ إن ناقد الفن ذاته
الذى يغار كثيراً من الشاعر أو الروائى الذى يتعدى على مملكته ما هو إلا كاتب
متخصص . إن أكبر نقاد الفن ومؤرخيه هم أيضاً كتاب من الطراز الأول .
ولا ننسى فى هذا المقام « بودلير ، وروبيرتو لوبى » . وقد قال لنا ديستوفسكى «
عن مصور مثل « هولبين أو كلود لورين » أكثر بكثير مما قاله عنهما كل
المتخصصين ، وإن كان ذلك لا يقلل شيئاً من قيمة هؤلاء .

إن التصوير يهتما جميعاً ، وليس هو بأى حال من شعور المقتنين والتجار
فحسب . إن هؤلاء يملون النشاط التشكىلى ، أما بالنسبة للكاتب فما من شيء
يجدر أن يكون غريباً عنه ، وعلى الأخص عالم التصوير ، لا يجب أن يتأى عنه .

يمكن للتصوير أن يعضى بغيرى ، أما أنا فلا أستطيع أن أمضى بغير التصوير .
وإذا كان ثمة مصورون يحلون فى أكتبه ما يحل لهم بعض مصاعبهم ، ومن ثم
يشعرون أنى أساعدهم على التقدم ، فذلك يبدو لى أمارة طيبة ، وإنى
أشكرهم » .

إن التصوير والأدب مرتبطان اليوم أشد الارتباط ، وذلك كما كانا على
الدوام ، باعتبارهما مظهرين هامين لوظيفة اجتماعية واحدة . ولكن قد يحدث أن

يكون ترابطها خافياً عن العيان لظروف تجعل من الصعب تبين هذا الترابط وقد كانت السريالية من اللحظات المجددة التي أدركت فيه العلاقة الحميمة بين التصوير والأدب . ولكنها لم تكن اللحظة الوحيدة في تاريخ الفن والأدب . فقد كان العناق بينهما قوياً أيام الكلاسيكية ومن بعدها الرومانسية فالرمزية فالانطباعية والتعبيرية ، بل وأيضاً إبان الحركة التجريدية . وقد وجدت التجريدية صداها في بعض الكتابات الأدبية . كما وجدت صداها في أعمال التصوير الحديث ، وظهر التيار التجريدي في الأدب كما ظهر في التصوير ، وإن كانت مهمة الأديب التجريدي أشق من مهمة زميله المصور التجريدي ، لاعتبارات تتعلق بالأداة التي يستخدمها الأديب .

ومن الأدباء من نجد عنده حساً تشكيمياً واضحاً ، حتى لتكاد تشعر بأنه إنما يصور بكلماته لوحة غنية بالخطوط والألوان ، وقد قامت مدرسة بأكملها في فن الرواية على أساس من الصور المرئية ، وإقصاء كل انشغال فكري أو وجداني عن النص الأدبي أو على الأقل جعل توصيل الأفكار والعواطف إلى القارئ عن طريق ما يبدو للعيان من المظهر الخارجي للأشياء ، ولهذا سميت هذه الحركة الروائية « بالمدرسة الشيئية » أو « مدرسة النظرة » ، وهي المدرسة التي أطلق على إسهامات أعضائها « الرواية الجديدة » .

ولشدة الروابط بين الفن والأدب ، نجد من الروائيين من كرس قلمه لكتابة سير المصورين . وفي طليعة هؤلاء الروائي الفرنسي المعاصر « هنري برشو » الذي أخذ على عاتقه منذ عام ١٩٥٥ أن يكتب سلسلة من التراجم بعنوان « الفن والقدرة » ، مقدماً لقراءه بذلك تاريخاً حياً للتصوير الحديث من خلال شخصياته المبدعة . فقد نشر كتاباً مستفيضاً ودقيقاً عن « حياة فان جوج » عام ١٩٥٥ وآخر عن « حياة سيزان » عام ١٩٥٦ وآخر عن « حياة تولىز لوتريك » عام ١٩٥٨ وآخر

عن « حياة مانيه » عام ١٩٥٩ وآخر عن « حياة جوجان » عام ١٩٦١ ، وأخيراً
أصدر كتاباً عن « حياة رينوار » .

وليست هذه الكتب من الصنف الذى يكتب على عجل وبلا أناة كما يفعل
الكثيرون وبكثرة ، بل هى تراجم جادة مستوفاة إلى أقصى حد يتراوح كل كتاب
منها ما بين خمسمائة وستائة صفحة مستندة إلى وثائق ومعلومات مجمعة تجمياً
حديثاً وكاملاً .

وقد كتب : « أندريه موروا » عضو الأكاديمية الفرنسية عن سلسلة « الفن
والقدر » قائلاً إنها مشروع جرىء ونبل . جرىء لأن البحوث التى يقتضيها طويـ
ومضنية وتتطلب فضلاً عن ضخامة الجهد تفرغاً دائماً من المؤلف ، بل أن يكرس
حياته كلها من أجل تحقيق ما يطمح إليه . وهو مشروع نبيل أيضاً لأنه يحكى سير
شخصيات ضمت بكل رخيص وغال في سبيل فننا محترمة الأجداد الزائلة والأنماط
البالية . وقد قام « هنرى بيرشو » بالنسبة لكل من تراجمه بالبحوث التاريخية الأولية
بإخلاص رائع دون أن يهدف إلى تصوير حياة بضعة أشخاص فحسب ، بل إلى
تصوير حقبة كاملة من التاريخ الحديث . وبذلك يرسم بكلماته لوحة ضخمة
تعكس قرناً ونصفاً من الزمان . إن سلسلة « الفن والقدر » في الواقع جهد جبار
لا يتيح للقائم به راحة أو انصرافاً ، إلا أن « هنرى بيرشو » يحب العزلة والعمل ،
ويمضى في تنفيذ مشروعه الضخم بمتعة وسعادة لا تقل عن المتعة والسعادة التى
تخلّفها ميسرته في قفوس قرائه .

وقد ولد « هنرى بيرشو » في السابع والعشرين من يناير عام ١٩١٧ ، وتنحدر
عائلته من أصل ريفي . وكان أبوه يشتغل في مصلحة السكك الحديدية . وقد
أمضى هنرى طفولته وصباه في مارسييا حيث تلقى دروسه ثم حصل على ليسانس
الآداب من جامعة « إيكس » .

ولم تكن القراءة مستحبة كثيراً بين أفراد أسرته ، ولم يكن للأدب عندهم أى حساب . على أن « هنرى » أراد أن يصبح أديبا منذ الصغر . بل وعمد إلى الكتابة فعلا إشباعاً - على حد قوله - لحاجة عضوية تماماً كحاجته إلى التنفس أو الطعام . وقد وجهته أسرته إلى التدريس إلا أن أنظاره هو كانت متجهة انجماً آخر . وفى سن العشرين أرسل محاولاته الأولى فى الكتابة إلى الأديب الكبير « هنرى دى مونترلان » الذى كتب إليه قائلاً : « إن ثرواثك الداخلية جليلة ولكننى أنصحك بأن تفعل ما فعله « شاتوبريان » ، أعنى أن تحقى مصادرك . وكان يقصد أن يحق الأديب الناشئ إنتاجه الأول ، وألا يعمد إلى النشر إلا بعد اجتياز السن الغلامية التى يمر بها كل الكتاب . وفى سن التاسعة والعشرين نشر « بېروشو » أول كتبه وكانت قصة طويلة بعنوان « سيد الإنسان » ثم أعقبها قصص أخرى ثم روايات ومقالات وقصائد من الشعر ودراسات عن مسرح « مونترلان » ، وآنوى ، وكامى ، وشو . على أنه - على حد قوله - لم يكن يحس بالارتياح فى مجال القصة والرواية . كان الخيال يضايقه وتسويه الشخصيات الواقعية القوية التى تصلح لأن تكون أبطال تراجم مثل تراجم « أنلريه موروا » لأبطال قصص وروايات عرضة لعدم التصديق .

وقد حصل « هنرى بېروشو » على جائزة « شارل بلان » من الأكاديمية الفرنسية وأسندت إليه اعتباراً من أبريل عام ١٩٦١ رئاسة تحرير مجلة « حديقة الفنون » . ولكن ما الذى جعل « هنرى بېروشو » يتجه إلى كتابة سير المصورين وأن يعكف عليها ويكرس جل وقته لها ؟ الواقع أننا لو أجبنا على ذلك بأن السبب هو حبه للفن فحسب ، قلن تكون إجابتنا وافية بحال ، لأن هذه الإجابة وإن كانت ستقوى على تفسير اختياره لموضوعاته فإنها لن تقوى على أن تفسر السبب فى تكريس الجزء الأكبر من نشاطه كمؤلف لهذه السير . والحقيقة أنه لو كان قد أصبح راوية لسير

الفنانين الكبار فليس ذلك لمجرد شغفه بالفن. فحسب ، بل لأن حياة الفنانين الموهوبين فيها ما يستأهل اهتمام الأديب القصاص بها . فحياة الفنان الموهوب هي أبلغ حوار بين الإنسان والقدر . وسواء أكان الأمر أمر « فان جوج » ، أو مانيه ، أو تولوز لوتريك ، أو سيزان ، أو جوجان » ، فإن هدف القصاص « بيروشو » في كل الأحوال واحد لا يتغير . هذا الهدف هو محاولته بالنسبة لكل من أولئك الفنانين الذين خصص لهم سلسلته « الفن والقدر » أن يزيح النقاب عن إنسان في عظمته وضعفه ، في لحظات سعادته وشقائه ، في حياته المترفة المادئة والقلقة المضطربة إلى حد الخطر . وباختصار لنقل إن « بيروشو » إنما يبحث في حياة كل فنان عن روعة المصير الإنساني . إن الفن يتفجر لدى هؤلاء الموهوبين على الدوام من الحياة . وإذا كان الفن أقصى تعبير عن الحياة فهو نتاج تلك الحياة أيضاً . ولا مفر عند التقصى عن حياة أولئك المبدعين من أن نلتقي بأعالمهم . ويتزايد الإيمان العام يوماً بعد يوم بأن مامن وسيلة أنجح لفهم العمل الفني من النظر إليه من خلال حياة الإنسان الذي خلقه والذي استشعر حاجته إليه وسخر طاقاته له . ولكن حياة الفنان هذه التي تختلط وتشابك بحياة أناس آخرين ، كيف يمكن وضع اليد عليها وإعادة تشييدها ؟

الواقع ، إن هذه هي المشكلة التي يواجهها كاتب التراجم ويستهن « هنرى بيروشو » من ناحيته الكتابة الرومانسية للتراجم . فلماذا يلجأ الكاتب - على حد قوله - إلى التخيلات ليعرض لنا حياة أناس عاشوا حياتهم فعلاً بكل تفاصيلها ودقاتها الحافلة ؟ لماذا يلجأ كاتب مثل « أرفينج ستون » في الفصل السادس من روايته « شغف بالحياة » التي كتبها عام ١٩٣٤ إلى تصوير « فان جوج » ، وقد اتقى بأقمة الفن « مايا » التي تقول له في حوار طويل متخيل إنها أحبته منذ أن أمسك القلم وخط رسومه الأولى لعالم المناجم في « البوريتاج » ، وإنها كانت تراقبه على

الدوام برغم أنه لا يعرفها؟ لماذا يلجأ كاتب مثل «بيير لامبور» في روايته «الطاحونة الحمراء» التي كتبها عام ١٩٥٠ عن حياة «هنري دى تولوز لوتريك» إلى وضع شخصيات حقيقية في مواقف متخيلة؟ إن الواقع أغنى ألف مرة من الخيال. بل إن الواقع ليس أغنى فحسب، بل وأكثر فنية وإثارة وتحريكاً للعواطف وذلك لأنه واقع، وواقع فحسب. لقد كان الأديب الكبير ميشليه يقول: «أتريد قراءة رواية؟ اقرأ التاريخ إذن»، ومن ثم إذا وجب أن تكون السيرة مؤثرة كالرواية، فإنها لا يجب من ناحية أخرى أن تقل دقة عن أكثر مدونات التاريخ جدية وموضوعية.

ويعترف «بيروشو» بأنه عندما انكب على إعداد تراجمه لم يشك في صعوبة المهمة التي أخذها على عاتقه. فإذا كان الهدف إعادة تشييد حياة معينة، فإن هذا يعنى الالتزام بعدم كتابة أية كلمة، وعدم الإشارة إلى أية جزئية، إلا إذا كانت مدعومة بسند من الواقع. ويمكننا أن نعطي أمثلة جلية معبرة على ذلك من واقع كتابات «هنري بيروشو». ففي الصفحات الأولى من «حياة فان جوج» يتحدث المؤلف عن غراب يتقن في أعلى شجرة طلع في مدفن بلدة «زونديرت» مسقط رأس الفنان. هذه جزئية متناهية في الصغر، ولكن «بيروشو» لم يتدعها مع ذلك، بل استخلصها من خطاب كتبه «فينست فان جوج» ذاته إلى أخيه «ثيو» في الثالث والعشرين من يناير عام ١٨٨٩، وعندما وصف «بيروشو» وصفاً تفصيلياً مختلف الغرف في البيت الذي سكنه «لوتريك» بعض الوقت في شارع الطواحين، فإنه لم يفعل ذلك إلا من خلال عديد من الصور الفوتوغرافية التي حصل عليها، بل إنه وضع تحت نظريته عند كتابته ذلك الوصف خريطة للبيت المذكور أيضاً. وهذا ما يحدث بالنسبة لكل شيء... الطابع الخفي على شارع من الشوارع... النحو الذي طرز عليه رداء كانت ترتديه إحدى الشخصيات... لون

الورق المغطى لحوائط غرفة من الغرف . . إلى آخره . . . ، ومن ثم لا يهمل « هنرى بيروشو » أى مصدر للمعلومات عند كتابة تراجمه . وهو يبدأ عادة بقراءة ومقارنة كل ما كتب عن الشخصيات سواء أكان ما كتب عنها مودعا فى بطون الكتب أو منشورا على صفحات الجرائد والمجلات ، بل إنه يفحص أيضا صحافة تلك الحقبة التى عاشت فيها الشخصية وليس من شأن ذلك القاؤه فى أجواء تلك الحقبة فحسب ، بل إنه يمدد أيضا بكثير من التفاصيل المجدية . ويتيح له الحصول على مقتطفات مفيدة وتحديد بعض التواريخ تحديدا دقيقا ، وفهم بعض مآحط من غموض بشخصيات أو بأحداث معينة طواها النسيان .

وقد زاد عدد المراجع التى رجع إليها « بيروشو » بصدد حياة « فان جورج » مثلا على المائة . ومن بين هذه المراجع رسائل علمية وأبحاث طبية عن طبيعة المرض العقل الذى أطاح بصواب « فان جورج » . ولم يقل عدد المراجع بالنسبة لأية سيرة من سيره عن ذلك العدد الضخم . فالواقع ، إن سيره ليست روايات ، بل مادة علمية معروضة عرضا خاصا فيه براعة الفنان وطلاقة الأديب ووقار العلماء . فقد قلل « بيروشو » قدر إمكانه من استخدام الخيال الذى لا ينكر أحد أن مثل هذه المؤلفات لا يمكن أن تخلو منه . لقد تقصى بصبر عن كل ما هو معروف عن « فينسنت فان جورج » ، وجمع بأناة كل العناصر اللازمة لإعادة تشييد حياته . ومن السهل على من بذل مثل هذا الجهد الذى بذله « بيروشو » ان يشير بالنسبة لكل من تفاصيل كتبه إلى مرجع أو أكثر . إلا أنه تردد لحظة فيما إذا كان يجب عليه أن يشير فى كل صفحة إلى مراجعه العديدة ، ثم قرر ألا يفعل ذلك ، حتى لا يكسر جمال القصة المسرودة . وحتى لا يتخذ سيره صورة الأبحاث العلمية ، فى حين أن هدفه الأساسى هو أن يكتب عملا أدبيا ، ولذلك فقد اكتفى بأن يشير فى نهاية كل من سيره إلى مراجعه بالتفصيل .

كما أن الخطابات المتبادلة بين الفنان وأقربائه وأصدقائه ومعارفه هي بدورها مصدر ضخم للمعلومات التي تلقى أضواء صادقة على شخصية الفنان وحياته . فالخطابات التي يكتبها المرء عادة إلى أبيه أو أخيه أو أمه أو صديقه أو زوجته بنفسها عن مكتون صدره ويشكو فيها متاعبه أو يطلب قضاء حاجة أو يحكى حادثة وقعت له أو يصف شخصا التقى به - مثل هذه الخطابات تكشف عن خبايا كثيرة تفيد كاتب السير فائدة بالغة في تشييد ترجمته لحياة الفنان الذي يكتب عنه . وتعتبر خطابات « فان جوج » ثروة أدبية ضخمة ومصدراً رائعاً لاستقاء الحقائق عن حياته ، فقد بلغت الخطابات المتبادلة بين « فينسنت فان جوج » وأخيه « ثيو » ستمائة وأثنى وخمسين خطاباً كما خلف « فينسنت » واحداً وعشرين خطاباً أيضاً إلى صديقه « إميل برينار » ، وثمانية خطابات إلى أمه وأربعة أخرى إلى ذويه ، وخطاباً إلى الناقد « البير أوريه » أول من كتب عن فنه . كما خلف بضع رسائل أخرى إلى أخته « وولميئا » وإلى « جوجان » وفان رابار ، وجان روسيل . وقد استعان « هنرى بيروشو » بهذه الثروة الضخمة من الرسائل في تقصى حقيقة الفنان الكبير .

وهذه المراجع المطبوعة ذات أهمية قصوى بالنسبة للسير التي يكتبها « هنرى بيروشو » ، طالما أنها تعد بأسانيد جدية بعيدة المدى . على أن مرحلة البحث لا تنتهى بمجرد استيعاب ما تقدمه هذه المصادر المطبوعة . بل على العكس فإن « بيروشو » يهتم أيضاً بتجميع أقصى ما يمكن تجميعه من أسانيد ومعلومات غير مطبوعة تعاونه في إلقاء الضوء على هذه أو تلك من لحظات حياة الفنان أو المحيطين به . ويتشعب عمله هذا في شتى الاتجاهات . ولناخذ على سبيل المثال « حياة جوجان » ففضلاً عما رواه « لبيروشو » ، المرحوم « بول فور » قبل مماته من ذكرياته عن « جوجان » ، فقد أمكنه العثور على كثيرين آخرين ممن عرفوا الفنان معرفة

شخصية وسمع من الكثيرين ذكرياتهم عن الفنان الراحل .
وقد أمده كثير من هواة اللوحات ، وأفراد العائلات التي كانت على
علاقة « بجوجان » بخطابات لم يسبق نشرها - « لجوجان » ذاته ، وخطابات
لأصدقائه تمسه بطريق مباشر أو غير مباشر. وقد كانت بعض هذه الخطابات على
غاية من الأهمية في إلقاء الضوء على جوانب خفية من حياة الفنان . كما كانت
خطابات المصور « شارل لافال » إلى مصور آخر هو « فرديناند بيجودو » ذات
فضل في إثراء معلومات « بيروشو » عن المقومات الأساسية للمدة التي قضها
« جوجان » ، ولأقال « في جزر المارتنيك » عام ١٨٨٧ . وهي حقبة من حياة
« جوجان » كان يكتشفها كثير من القموض . وقد أوصلت أبحاث « بيروشو » في
سجلات البحرية الأهلية إلى تحديد الأسفار التي قام بها « جوجان » في شبابه عندما
كان يعمل على ظهر الباخرة « الفيوم - نابليون » ، كما زودته شركة « الميساجيري
مارتيم » للملاحة بتواريخ إقلاع ووصول السفن التي أقلت « جوجان » إلى جزر
المحيط الهادى والتي أعادته إلى أوروبا وتخلوط سيرها وللوانى التي رست فيها وبعض
التفاصيل الأخرى .

وبالإضافة إلى الكتب التي يرجع إليها « هنرى بيروشو » بالنسبة إلى كل من سيره
فقد رأى أن المعرفة المباشرة للأماكن التي عاش فيها كل من الفنانين التي كتب عنهم
هى أمر على غاية الأهمية قبلون هذه المعرفة لا يمكن أن تفهم فهمًا واضحًا
وصحيحًا حقيقة الحياة التي عاشها الفنان .

وهكذا تأتى معلومات « هنرى بيروشو » من كل صوب وحلب ، ويمضى في
التنقيب في كل مكان . ومن خلال مراسلاته مع أحد « الفارسوفيين » بمعاونة
« مترجمة بولونية » أمكنه أن يحدد الروابط التي كانت تربط « جوجان » بالفنان
البولوى « سلونيسكى » . ومن ابنة المصور « جورج - دانييل دى مونفريد » وكيل

« جوجان » في أثناء إقامته في جزر المحيط ، أمكنه أن يجمع أهم الاستدلالات عن الحقبة التي عاشها « جوجان » في تلك الجزر النائية . ولتوقف عن المضى في تعداد هذه المصادر فهذا أمر لا ينتهى . وباختصار أمكن « هنرى بيروشو » من هذه المصادر التي لاحصر لها أن يصحح وجهات النظر السابقة في عديد من النقاط وأن يضيف إليها وجهات نظر جديدة .

ويقرر « بيروشو » بكل تواضع أنه لا يستبعد الخطأ والزلل فيما كتبه برغم عنايته الفائقة بالدقة وحرصه الشديد على توخى الصدق وتجنب الخيال . فربما ارتكب خطأ هنا أو هناك ، ولكنه سيكون خطأ في التفسير . ولا يعتقد على أى حال أنه لم يكن أميناً كل الأمانة فما يتقله إلى قرائه .

ويمجد أن تنبه إلى أن مرحلة جمع الاستدلالات لا يمكن ضبطها . . على الأقل في أول الأمر فالملومات تتجمع رويداً رويداً . وقد أمضى « بيروشو » أكثر من خمسة عشر عاماً يجمع المادة التي أودعها في كتابه « حياة جوجان » . ولكل من الفنانين الذين خصص لهم سلسلة « الفن والقدر » ملفاتهم ، وكذلك للثلاث الشخصيات الثانوية التي تتخلل هذه السلسلة . وهى ملفات تتزايد وتتضخم تبعاً لقراءات « بيروشو » ومقابلاته ورحلاته وتقريبه في بطون الأضابير الرسمية وغير الرسمية التي يتاح له الاطلاع عليها .

وتلعب المصادفة ولاشك دوراً في جمع هذه الاستدلالات ويروى « بيروشو » إحدى مصادقاته . فيقول إنه ذات ليلة اتصل به تليفونياً أستاذ لم تكن له به سابق معرفة ، وطلب منه بعض التفاصيل عن « جان أفريل » صديقه « هنرى دى تولوز لوتريك » . وتطرق الكلام مع محدثه الذى تبين أنه على ثقافة ودراية بما يكتبه « بيروشو » . وناقشه فيما ألفه من سير ثم سأله عن كتابه التالى ، فأخبره « بيروشو »

أنه بعد كتابه عن « حياة جوجان » يفكر في كتاب عن « حياة رينوار » وإذ بمحدثه الذى ما كان يعرفه بلده على عنوان سيدة فى حوزتها خطابات قيمة « لرينوار » . وإذا كانوا يقولون إن الحظ يسيرجنباً إلى جنب مع الاجتهاد ، فإن الحظ فى الواقع لايتأتى لمن انصرف ذهنه فعلاً إلى بحث أمر ما . فمن المعروف أن التفاحات تسقط كل يوم من أشجارها آلاف المرات . ولكن التفاحة التى وقعت على رأس « نيوتن » الذى كان مشغولاً بلفز الجاذبية - تلك التفاحة هى التى أوصلت إلى اكتشاف قوانين الجاذبية الأرضية . ومن ثم كان من اللازم أن يقوم « بيروشو » بجمع استدلالاته بعناية قصوى . وعندما بدأ يشيد « حياة جوجان » قضى حوالى خمسة عشر يوماً فى إقليم « بريتانى » الذى عاش فيه « جوجان » . وقد عفى « بيروشو » عناية فائقة بترتيب برنامج هذه الرحلة . فنت بضعمة أشهر سابقة عليها تعرف باثنتين من الشبان كانا يهتمان « بجوجان » و«معمورى مدرسة « بونت أفين » فطلب منها موافاته بقائمة كاملة بقدرة الإمكان عن أسماء الذين يمكنه أن يجمع من عندهم معلومات عن « جوجان » فى بونت أفين ، وبولدو ، وسائر بلدان إقليم بريتانى » . ثم قام بإخطار هؤلاء الأشخاص باعتزله زيارتهم وحدد معهم مواعيد لمقابلتهم .

وهكذا أمكن « لبيروشو » فى ذات المكان الذى عاش فيه « جوجان » وبلا أدنى تحبط أو إضاعة للوقت ، أو يبدأ تحقيقاً انتهى بإجاء الآراء إلى نتائج مثمرة ولكن هل يعتبر حصر تفاصيل حياة الفنان وجمعها مدعمة بالأسانيد المستمدة من واقع الحياة نهاية المطاف بالنسبة لكاتب السير ؟ كلا . إن جمع هذه التفاصيل وإن كان أمراً لا يستغنى عنه كاتب السير ، إلا أنه ليس سوى وسيلة إلى رواية حياة الفنان والشرط اللازم ليشرح فى الكتابة . صحيح ، إن كاتب السيرة يمكنه أن يقنع بأن يسرد التفاصيل التى أسفرت عنها تحرياته ، وأن يضع بذلك مؤلفاً ذا قيمة

علمية وتاريخية غير منكورة . ولكنه لن يكون بذلك قد قدم عملاً أدبياً . فلا يجب أن يقنع كاتب السيرة في نظر « بيروشو » بإبداع المادة التاريخية في كتاب ، بل عليه أن يقدم للجمهور من واقع تحرياته عملاً أدبياً . إن كاتب السيرة يجب أن يكون في النهاية قصاصاً ، أو إن شئت الدقة قصاصاً من نوع خاص . قصاصاً من نوع « إميل زولا » ومن على شاكلته ممن يعدون لكي يكتبوا رواياتهم إلى استقاء تفاصيلها من الواقع . إن كتابة السيرة كما يفهمها « بيروشو » يجب أن تكون عملاً تشييدياً بنمو من خلال فصوله المرسومة بمهارة وواقعية بحجة نموا يدفع العمل الفني قلماً إلى النهاية . على أننا نقف هنا إزاء مخاطرة . فإذا كان القصاص أو الروائي حراً في أن ينظم على هواه العناصر المستقاة من الواقع . فإن كاتب السيرة سجين موضوعه ، ولا يجب أن يخاطر بالخروج من سجنه فهو لا يملك أن يغير شيئاً من ظروف حياة من يكتب سيرته . وكل براعة كاتب السيرة يركز في إمكانه أن يلتزم حدود المادة الواقعية التي جمعها ، والتغلب في الوقت ذاته على الصعاب التي تعترضه الواحدة تلو الأخرى بشكل لا يحس معه القارئ بوجود تلك الصعاب حتى أنه يقرأ سيرة الفنان كما لو كان يقرأ رواية ممتعة . أو بعبارة أخرى أن تبدو السيرة أمام عيني القارئ على غاية من البساطة والوضوح ، كما لو كانت مهمة الكاتب من أولها إلى آخرها سهلة سهولة رائعة ، في حين أنها سهلة سهولة خطيرة .

ويقول « بيروشو » في مقدمته القصيرة لحياة « سيزان » إنه لم يفعل سوى أن جمع ما يمكن جمعه من معلومات عن « بول سيزان » ، ورتبها ، وقابل بينها ليميز الغث من الثمين ، ثم زار الأماكن التي عاش فيها الفنان وعاین عن كتب الأجواء التي سبحت فيها روحه ، وتأمل المناظر والأشياء التي وقعت عليها عيناه وسجلتها بعقريته في لوحات تعتبر من أحر ما قدمه فنان إلى بني جنسه .

وأشار بيروشو في مقدمته القصيرة تلك إلى أن شخصية « سيزان » لا تدع

أحدًا يقترب منها وفهمها بسهولة ، فقد كان إنسانًا غامضًا تكتفه الأسرار ، وأولئك الذين عرفوه صوروا لنا شخصيته تصويرًا لا يخلو من التناقض . على أن هذا التناقض وإن كان يشكل صعوبة كبيرة أمام كاتب السير فإنه مصدر متعة كبيرة له أيضًا عندما يصل في زحمة الأقوال المتضاربة إلى أن يتبين وجه الحق والصواب ، وأن يتخذ من خضم الاحتمالات العديدة موقفًا يطمأن إليه ، ويؤسس عليه بناءه لحياة الفنان .

ويقول « بيروشو » إنه حاول إزاء ما اكتشف شخصية « سيزان » من غموض أن يولى عناية أكبر تلك الأحداث الصغيرة التي قد تبدو عرضية وسطحية في حياة الفنان عند الوهلة الأولى ، ليستخلص منها الحيط الرفيع المتين الذي تتعلق به حياة الفنان ، فالواقع ، إن العناية بتلك الأحداث الصغيرة التي قد لا تسترعى انتباه كاتب عجول ، ومحاولة إبرازها وإيفائها قدرها الحق في إطار السيرة - العناية بتلك الأحداث على غاية من الأهمية لأن خلفها يخفى الحيط الحقيقي الذي تسير فيه حياة الفنان الحقيقية بكل مأساتها وروعها .

ويتساءل « بيروشو » على النوم لماذا لا تحقق سيرة من السير ما تحققه رواية « لغلوبير » ، أو زولا « مثلاً ، تتصف بالواقعية والقوة ؟ ولا يتصور « بيروشو » كاتب سير لا يكون لديه حب استطلاع لا يهدأ له قرار . ولا يكون مدفوعاً بالرغبة في أن يعرف بكل ما في كلمة المعرفة من معنى ، وفي أن يفسر السلوكيات دون أن يحكم عليها ، ولأن يجب الحياة بكل ما في عاطفتها من قوة . إن كاتب السيرة كالتخصص يجب أن يكون باحثاً للحياة في التفاصيل ، حتى للتناهية منها في الصغر ، فيجب أن يبين كاتب السيرة للقارئ كيف انبسطت تلك المصائر الكبيرة التي يروى دقائقها في الزمان والمكان والوسط الذي انبثقت فيه . فيتابع مثلاً الطفل سيزان بسترته الزرقاء وهو يلعب بين باعة الخيول في ساحة ميراو . ويدخل مع لوتريك إلى ملهى الطاحونة

الحمرء ، ويرقب بمعنى ذلك القزم الموهوب المحطم خطوات الراقصات الرشيقة وحركات البهلوانات المرة . ويجب عليه وقد وصل إلى الفصل الأخير من حياة « فان جورج » أن يحيا معه مأساة تلك الأيام القاسية ولحظات الجنون الذى كان يكتسح عقله . ثم لحظات الصحو التى تشبه السكون الذى ينجم على الخرائب بعد العاصفة الهوجاء . وأن يكون هناك فى قلب أعنف شقاء عرفه إنسان ، وأن يحيا حياة ذلك الجسد الممزق فى صراعه ضد الموت وتلك الروح المرتجفة فى فرارها من ظلمة الليل . ويجب أن يحيا مع « جوجان » فى حلمه الكبير الذى دفعه إلى دروب بعيدة وقاده من سراب إلى سراب بحثا عن جنة عدن ، - حتى وصل إلى « جزر الماركيز » حيث وجد عند أولئك الماوريين البدائيين ذوى الوشم والعادات الفطرية بعض حلمه الكبير .

ونعود إلى مطلب « بيروشو » الأول ، وهو أن يزيع النقاب عن حياة إنسان فى تلك الروعة التى ينفرد بها مصره . أجل ، هذا هو هدفه ، والباحث له على كتابة كل تلك السير التى كتبها . إن فى الحياة الكبيرة على الدوام أصبح القدر ، ولن يكون تشييد هذه الحياة الكبيرة من جديد بدقائقها وتفصيلها ، وسر أخوار المواقف وارتباطها ببعضها ، وتحليل الأسباب النفسية التى أملت على رجل ما تصرفاته - لن يكون كل هذا شيئا ذا بال مالم يكن الهدف وضعنا فى النهاية إزاء فردية قوية فى التحامها مع القدر . ولماذا نعد إلى الإخفاء ؟ إن الجهد الضخم فى التجميع والترتيب والتحليل الذى تقتضيه كتابة السيرة يبلو عبثا ، لو لم يكن الهدف منه فى النهاية ترجمة دقائق السيرة إلى لغة القدر .

إن « هنرى بيروشو » فى كل من تراجمه يروى لعبة القدر مع ابن من أبناء العبقرية . والقدر هو المترجم للعبة على الدوام ، والقدر المجهول ذو الألف وجه هو البطل الحقيقى . ومن سيرة إلى سيرة لا يفعل « بيروشو » سوى أن يقص حكاية ،

هى على الدوام واحدة ومختلفة فى الآن ذاته - حكاية رجل فى سجاله مع القدر .
ولن يكون لكتابة السِّير أى معنى لو لم تفتح آفاقاً أبعد من مجرد أحداث الحياة
المروية ، آفاقاً تطل على أُلغاز المصير الإنسانى .

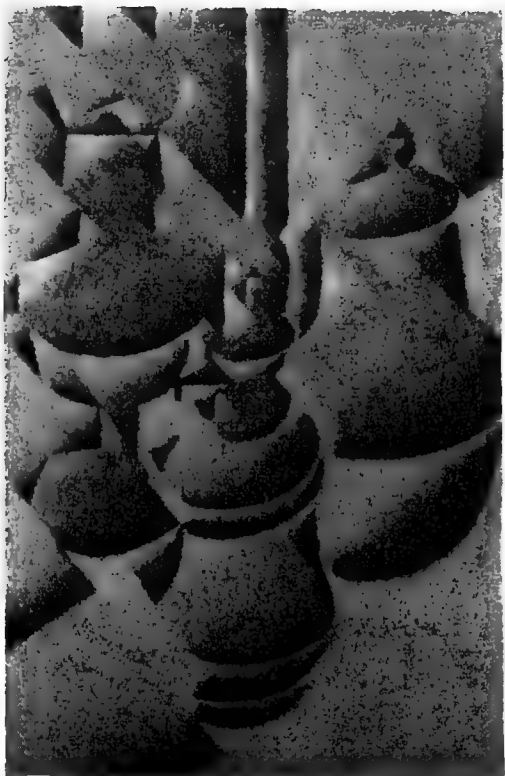
« من أين نأتى ؟ من نحن ؟ إلى أين نذهب ؟ » هذه الأسئلة الثلاثة التى اتخذها
« جوجان » عنواناً للوحته الكبيرة التى يمكن إعتبارها قمة روائحه - هذه الأسئلة
الثلاثة هى المحور الذى تدور حوله كل حياة . وإجابة هذه الأسئلة الثلاثة ذاتها
يجب أن تكون هدف كل سيرة نُكتب !

ونحنأما ، فإن تجربة « هنرى بيروشو » فى كتابة سير كبار الفنانين ، هى درس
لا يمكن الاستغناء عنه لمن يتصدى عندنا لرواية سير فنانينا الكبار من أمثال « محمود
سعيد ، وناجى ، والجزار ، ورمسيس يونان » .

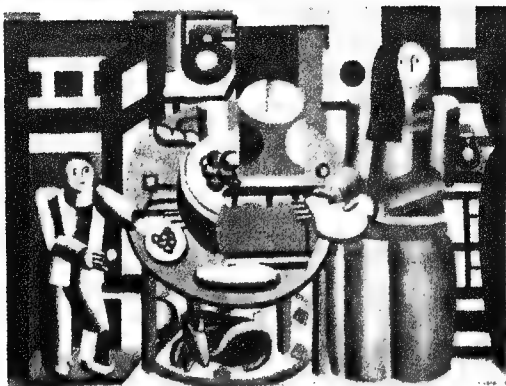
لوحات



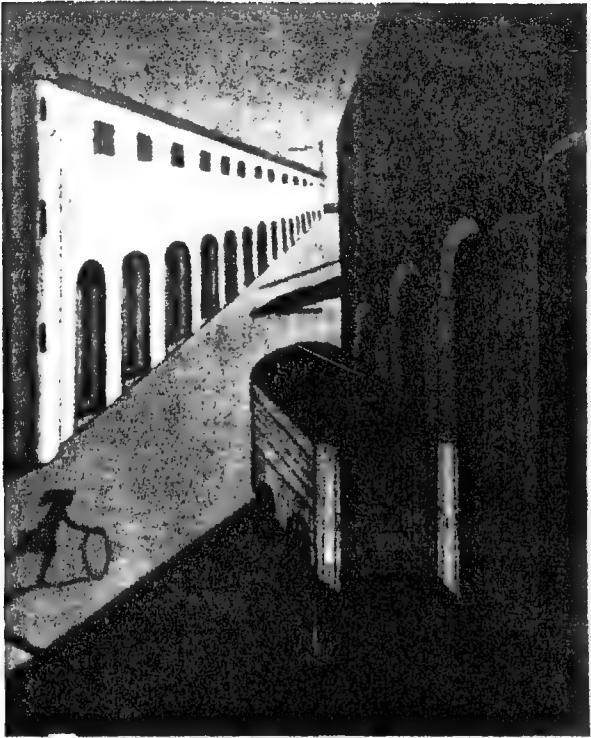
بيكاسو - امرأة أمام مرآة



جوان جری - آیه



ليجيه - امرأة وابنتها



دہ، کیریکو - لغز الطريق



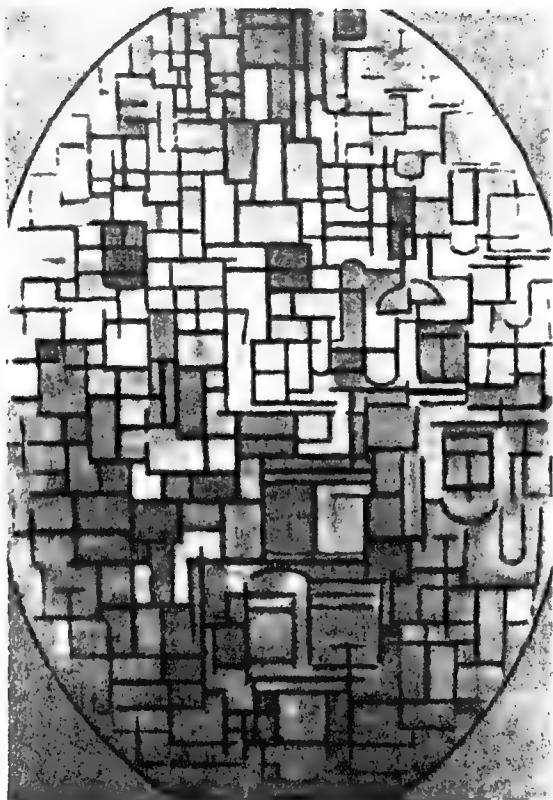
جیاکومینی - رجل یسیر

روبر دیلونای
برج ایفل

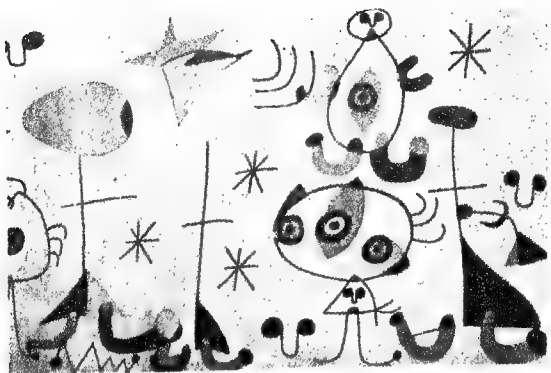


کائنات کی - نگار

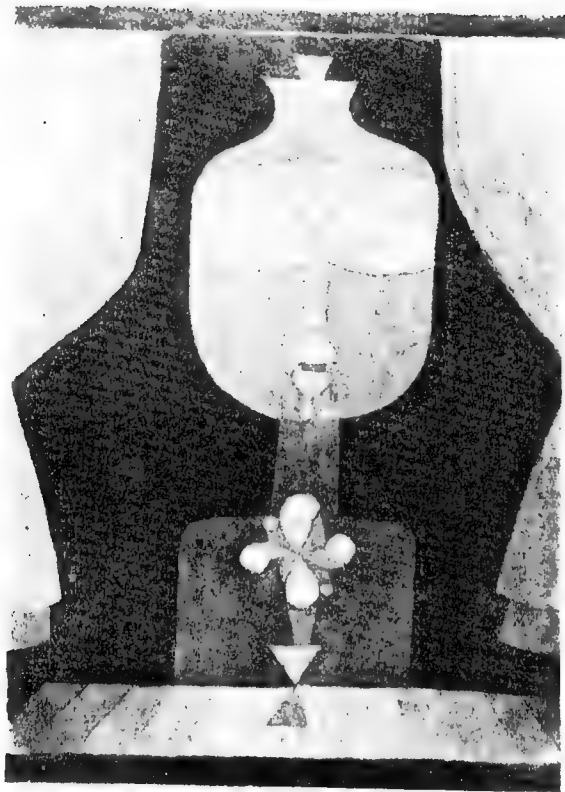




موندریان - تکرین



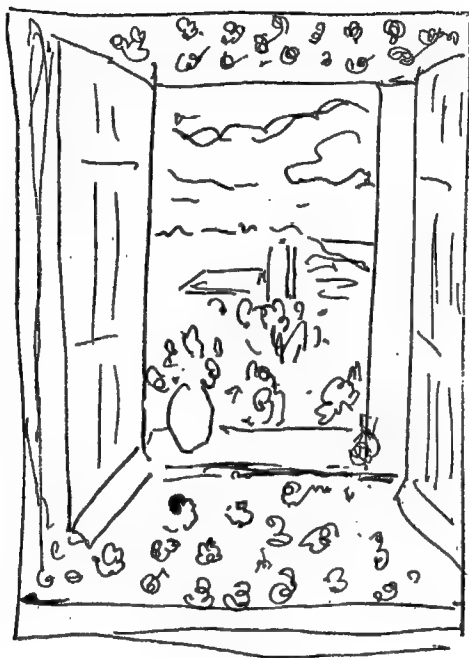
ميرو - سيدة تحمل مظلة



بول کلی - وجه



بیتاز بوفیه - وجه مهرج



ماتيس - الثالثة

فهرس

صفحة

٥	مبدأ
٧	الحكام بالتحقير
١٣	الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود ...
٢١	الحقيقة الموثقة في التصوير الحديث
٤٠	الموضوع واللاموضوع في التصوير الحديث
٥٦	كيف نقرأ صورة
٦٣	فلنفتح عالمًا خاصًا
٧٠	الفن في عالم متغير
٨٤	الحركة أكبر التحديات
١٠٢	حرية الفنان ومسئولته
١١٢	قلم الأديب والفن الحديث
١٢٩	لوحات

١٩٨٢/٢٢٨٠	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٧٣٥٨-٧٢-٥	الترقيم الدولي

١/٨١/١٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

